

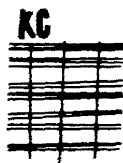
FROTSCHER

Aufführungspraxis
alter Musik

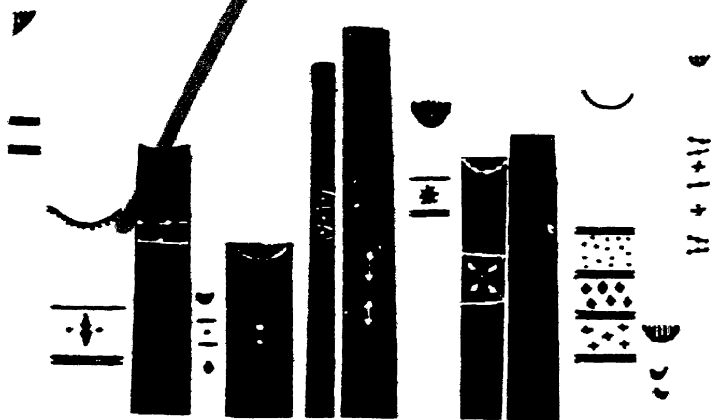
781.63 F94au

69-04 23

reference collection book



kansas city
public library
kansas city,
missouri



GOTTHOLD FROTSCHER

Aufführungspraxis alter Musik



GOTTHOLD FROTSCHER

*Aufführungspraxis
alter Musik*

LOCARNO

HEINRICHSHOFEN'S VERLAG

Wilhelmsbaven und Amsterdam

©
Copyright 1963
by Heinrichshofen's Verlag
Locarno

Alle Rechte vorbehalten

Gesamtherstellung: Heinrichshofen's Druck, Wilhelmshaven

Ref.

*Dem Andenken meines verehrten Lehrers
und väterlichen Freundes
Arnold Schering*

Ref.

7.50 6904523
KANSAS CITY (MO.) PUBLIC LIBRARY

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Wesensformen alter Musik	9
Das Verhältnis von Wort und Ton	14
Note und Klang	29
Der Takt	36
Das Tempo	45
Die alten Tänze	55
Der Vortrag	66
Die Dynamik	85
Die Tonhöhe	101
Ornamentik und Diminution	108
Der Generalbaß	135
Die Besetzung	154
Subjektivistische und objektivierende Interpretation . .	168
Index nominum	170
Index rerum	172

Vorwort

Dieses Buch erhebt zwar den Anspruch auf wissenschaftliche Fundierung und historische Genauigkeit — soweit die „Zeitläufte“, mit deren Ungunst sich schon frühere Generationen gern entschuldigten, das zulassen. Es soll jedoch vor allem der Praxis dienen.

Als der Verfasser seine Arbeit formulierte, dachte er hauptsächlich an den Kantor, der eine Motette von Heinrich Schütz aufführen will — an den Dirigenten, der ein Concerto grosso von Georg Friedrich Händel vorbereitet — an den Chorleiter, der einen Cantus firmus-Satz von Ludwig Senfl singen lassen möchte — an den Generalbaßspieler, der sich mit dem überladen ausgesetzten Continuo-Part einer Kantate von Johann Sebastian Bach nicht zurechtfindet — und selbstverständlich an den Cembalisten und Pianisten, der sich ins „Wohltemperierte Klavier“ vertieft. All solchen — jungen wie erfahrenen — Berufsmusikern und Laien beabsichtigt er nicht etwa Regeln vorzuschreiben, sondern vielmehr Vorschläge zu machen und Möglichkeiten aufzuzeigen — denn Aufführungspraxis läßt sich nicht wie eine Formel lernen; jeder einzelne muß sie stetig üben und erproben. Nur wer ständig — allerdings ohne subjektive Willkür — Experimente anstellt und ihre Ergebnisse kritisch kontrolliert, vermag zu spüren, welch weites Gebiet die sogenannte „alte Musik“ umspannt und wie „neu“ sie jedesmal erscheint, wenn man sie nicht bloß mit dem Verstand, sondern auch mit der Phantasie, der Seele und dem Herzen erfaßt.

Die Fülle des Stoffes gebot eine straffe Konzentration auf Probleme, die große Kreise der „Kenner“ wie „Liebhaber“ angehen. Deshalb fehlt die Erörterung von Spezialfragen, die lediglich den Fachmann interessieren, zum Beispiel eine Darstellung des Vortragsstils der Gregorianik, der ja außerdem theologisch-liturgische Schulung voraussetzt. Der Schwerpunkt liegt in der Zeit seit ungefähr 1500, deshalb nämlich, weil Werke aus diesen Epochen in der Gegenwart am häufigsten erklingen — und zwar leider keineswegs immer im Sinne und Geiste der Meister, die sie schufen. Für die Erhellung früherer Perioden bleibt vorerst den Studios, Musikwissenschaftlichen Seminaren und Forschungsinstituten noch reichlich genug zu tun.

Wer über dies oder jenes eingehenderen Bescheid bekommen will, benutze die sonstige Literatur, etwa — um nur drei gewichtige Publikationen zu nennen:

Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*. Verlag von Quelle & Meyer, Leipzig, 1931.

Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik*. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam, 1931.

Hans Hoffmann, *Aufführungspraxis*; in der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Band I, Lieferung 4, Spalte 783 bis 810. Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, 1949–1951.

Auf allgemeine Grundsätze der stilgerechten Wiedergabe alter Musik bezieht sich auch eine Detail-Studie von Walter Kolneder, *Aufführungspraxis bei Vivaldi*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1955.

Am besten freilich hilft die Lektüre alter theoretischer Schriften von Carl Philipp Emanuel Bach¹, Johann David Heinichen², Johann Mattheson³, Leopold Mozart⁴, Michael Praetorius⁵, Johann Joachim Quantz⁶, Johann Gottfried Walther⁷ und anderen, weil diese Männer — Komponisten, Interpreten, Pädagogen und Gelehrte in einer Person — nicht abstrakte Dogmen verkünden, sondern die reale Praxis schildern.

¹ Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Berlin 1753 und 1762; gekürzte Neuauflage von Walter Niemann, Leipzig 1906; Faksimile-Ausgabe von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig und Wiesbaden 1957.

² Der General-Bass in der Composition, Dresden 1728.

³ Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739; Faksimile-Neudruck als Band V der Documenta Musicologica (Erste Reihe), Kassel und Basel 1954.

⁴ Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756; Faksimile-Nachdrucke Wien 1922 und 1956.

⁵ Syntagma Musicum Band III, Wolfenbüttel 1619; Neudruck herausgegeben von Eduard Bernoulli, Leipzig 1916; nach Abschluß des Manuskripts erschien ein Faksimile-Nachdruck als Band XV der Documenta Musicologica (Erste Reihe), Kassel, Basel, London und New York 1958.

⁶ Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752; leicht gekürzte Neuauflage von Arnold Schering, Leipzig 1906; Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage von 1789 als Band II der Documenta Musicologica (Erste Reihe), Kassel und Basel 1953.

⁷ Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Leipzig 1732; Faksimile-Nachdruck als Band III der Documenta Musicologica (Erste Reihe), Kassel und Basel 1953.

Wesensformen alter Musik

Wer sich mit der Kunst früherer Jahrhunderte ernsthaft beschäftigen will — als werkgetreuer Interpret oder als aufmerksamer Hörer —, sollte sich zunächst überlegen und überzeugen, daß es einen Typ der „alten Musik“ überhaupt nicht gibt, geschweige denn einen Kollektivbegriff, der die gesamte Literatur von der Notre-Dame-Schule bis zum Barock umfaßt. Obwohl die Kraft der Tradition einst stärker und nachhaltiger wirkte als in der „Genieperiode“ der Romantik und infolgedessen formelhafte Wendungen den Wechsel der Moden lang überdauerten, unterscheiden sich doch die einzelnen Epochen der älteren Musikgeschichte beträchtlich voneinander — man darf getrost behaupten: nicht weniger als diskrepante Richtungen der sogenannten Neutöner in der Gegenwart. Und auch in einer scheinbar einheitlichen Ära gleichen sich nie zwei Meister völlig, sondern höchstens Massenproduzenten, die nach der Schablone fabrizieren, und Epigonen, die Modelle kopieren; doch solche „Kärrner“ — im Sinne Schillers⁶ — existieren auch heute zur Genüge. Orlando di Lasso und Giovanni Pierluigi da Palestrina, im selben Jahre — 1594 — gestorben, ähneln sich lediglich in gewissen, zeitstilistisch bedingten Floskeln; und man scheut sich, drei Zeitgenossen des Jahrgangs 1685: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Domenico Scarlatti in einem Atem zu nennen, so andersartig war ihr Temperament, ihr Talent, ihr Schicksal und ihr Stil — genauso wie bei Richard Wagner und Giuseppe Verdi, die ebenfalls in einem Jahre — 1813 — geboren wurden. Daß wir insgesamt bei älterer Kunst feine Nuancen — und mitunter gar grobe Unterschiede — nicht deutlich wahrzunehmen vermögen, liegt vor allem am historischen Abstand, der uns — gewissermaßen in Fernsicht — oft nur unscharfe Konturen bemerken läßt. Mit alten Bildern, Kupferstichen, Zeichnungen und Graphiken geht es übrigens ungeschulten Augen nicht eben viel anders.

Solche Gedanken muten vielleicht wie Binsenwahrheiten an; doch es zeigt sich leider immer wieder, daß selbst manche verantwortlichen Fachleute sie entweder noch nicht kennen oder nicht anerkennen wollen. Programme reihen durchaus nicht selten Stücke beziehungslos

⁶ 1796 dichtete Friedrich Schiller sein Distichon „Kant und seine Ausleger“:
„Wie doch ein einziger Reicher so viele Bettler in Nahrung
Setzt! Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu tun!“

aneinander, nur deshalb zusammengekoppelt, weil sie aus der Zeit vor Beethoven stammen — das bestätigt das folgende, noch nicht einmal besonders krasse und keineswegs etwa böswillig konstruierte Beispiel:

Haßler, Gagliarda

Praetorius, Motette „Veni creator spiritus“

Adam de la Halle, Lieder aus dem „Jeu de Robin et de Marion“

Bach, Orgelchoral „Herzlich tut mich verlangen“, für Violoncello mit Klavier arrangiert

Pergolesi, „Se tu m'ami“ (übrigens vermutlich unecht)

Gibbons, Tänze.

Wohlverstanden: An dieser speisekartenartigen „Vortragsfolge“ stört weniger die kunterbunte Mischung divergenter Stilarten als vielmehr die innere wie äußere Zusammenhanglosigkeit der Kompositionen, von denen eine isoliert neben der anderen steht.

Wer der alten Musik in unserer Kultur den festen „Standort“ sichern will, der ihr gebührt, muß sich darum bemühen, ihren Geist wieder lebendig werden zu lassen — diese These darf als erstes und oberstes Gebot der Aufführungspraxis gelten.

So selbstverständlich, ja banal diese Forderung klingt, so schwer läßt sie sich nach den — entwicklungsgeschichtlich notwendigen — Revolutionen und Evolutionen der letzten beiden Jahrhunderte verwirklichen, sofern nicht ausnahmsweise ungewöhnlich günstige Voraussetzungen vorliegen. Wir beurteilen heute Kunstwerke hauptsächlich nach ästhetischen Kriterien; unsere Ur-Vorfahren werteten sie auch unter soziologischem Aspekt. Und die alten Meister widmeten in der Regel ihre Sonaten, Suiten, Motetten und Quodlibets — oder was ihnen sonst gerade ihre Phantasie eingab — einer geselligen Runde von „Kennern“ und „Liebhabern“, die sich beim Singen, Spielen und Zuhören noch enger zusammenfügten. Seit der Ära der „Klassiker“ verlagerte sich dann das Musizieren in die Öffentlichkeit, ins Konzert, an dem ein heterogen zusammengesetztes Publikum passiv teilnimmt. Vor einem solchen Forum verblaßt die Eigenart der alten Musik — abgesehen etwa von den monumentalen Oratorien Händels, die sich an das ganze Volk wenden, um — wie der Schöpfer des „Messias“ einmal sagte — die Menschen zu bessern. Es stimmt — vulgär gesprochen —

etwas nicht, wenn ein Chor mit Notenblättern in der Hand auf dem Podium sorgfältig einstudierte Volkslied-Sätze vorträgt, die einst muntere Gesellen spontan beim fröhlichen „Convivium musicum“ intonierten. Es bedeutet bestenfalls eine künstlerische Emanzipierung und Neutralisierung, schlimmerenfalls eine Entweihung, wenn an einem Abend Kantaten für Ostern, Mariae Reinigung und Advent dicht aufeinanderfolgen und Aufführungen der „Matthäus-Passion“, die Bach für den Karfreitags-Gottesdienst seiner Leipziger Gemeinde schrieb, in der Sommersaison bei einem repräsentativen Internationalen Musikfest stattfinden. Es verschiebt zumindest die Aufmerksamkeit vom Werke auf die Wiedergabe, wenn ein Dirigent mit pathetischen Gesten eine Ouvertüre aus der „Tafelmusik“ von Georg Philipp Telemann leitet, deren geradlinigen Ablauf seinerzeit der Maestro di Cembalo mit ein paar sparsamen Armbewegungen und einem leichten Nicken des Kopfes nebenher und unauffällig in Ordnung hielt. Und schließlich paßt dünnstimmige, zartgliedrige und klein besetzte „alte Musik“ schlecht in große Säle, deren Dimensionen für das mächtige Tutti eines neuromantischen Monsterorchesters mit anderthalb Dutzend Blechbläsern und einer ganzen Schlagzeug-„Batterie“ ausreichen.

Darum lautet das „Zweite Gebot“ der Aufführungspraxis: Alte Musik gehört — aus ästhetischen, soziologischen wie akustischen Gründen — in die Sphäre und an die Stätte, für die ihre Meister sie bestimmten — ohne daß man freilich starre Grenzen abzustecken brauchte.

Diese These mögen ein paar — beliebig zu vermehrende — authentische Zeugnisse aus vier Jahrhunderten belegen:

In der Vorrede zum Ersten Teil der fünfbändigen Sammlung „Frische Teutsche Liedlein“, die der Nürnberger Arzt Georg Forster anno 1539 bis 1556 für „*alle liebhaber der edlen Music*“ herausgab, heißt es⁹:

„Wiewol mich aber vil guter freund / vnd liebhaber der edlen Music / solche Liedlin in truck zu geben gebeten / welchs ich mich offft vnd dick gewidert [geweigert] / vnd abgeschlagen / vrsach / dieweil solch liedlin zum meysten teil etwas alt / darumb sie dann bey vilen (die nicht ob sie gut / sonder ob sie new sein fragen) möchten gering geacht werden /

⁹ Neuausgabe in den Reichsdenkmälen „Das Erbe deutscher Musik“ Band 20, Wolfenbüttel und Berlin 1942.

Yedoch hab ich jnen solchs letztlich nit können abschlagen / . . . Sonderlich dieweil bey allen frölichkeiten vnd kurtzweilen gebreuchlich / frische Teutsche lieder zu singen / oder auff den Instrumenten zu üben / durch welchs dann vil vnnützes geschwetz / zutrincken / vnd andere laster verhindert werden / wie ich dann offft vnd dick von einem thewren man gehört / das er vnter allen kurtzweilen / damit man die zeyt zuuertreiben fürhet / kein Götlicher / ehrlicher vnd schönere wist / dann die edel Music / Vrsach / das all andre kurtzweil / als spielen / fechten / springen / oder hiessen wie sie wolten / dahin gericht / das yeder vermeint dem andern vor zu sein / oder anzugewinnen . . . Aber die Music hat nichts anders fürhabens / dann das sie mit allem fleiß die einigkeit der stimmen hilfft erhalten / vnd aller mißhellung weret.“

Flämische und italienische Maler des Seicento schildern mit spürbarem Behagen Musizierszenen im bürgerlichen und bäuerlichen Milieu, bei denen ein Mädchen am Cembalo sitzt, ein würdiger Herr die Laute schlägt oder Sänger und Instrumentisten einträchtig in ein Notenbuch blicken, während im Hintergrund Freunde und Verwandte andächtig lauschen.

Anno 1767 ließ ein anonymen Musikenthusiast in einem Journal der „Freien Reichs-, Wahl- und Handelsstadt“ Frankfurt am Main die folgende Zeitungsanzeige erscheinen¹⁰:

„Ein gewisser Music-Liebhaber möchte gern diesen Winter über eine in der Music völlig qualificirte honette aus neun Stimmen bestehende Gesellschaft, um alternatim in seinem Hauss auf einen Abend in der Wochen unter sich selbst ein Concert zum Vergnügen zu machen, aufgerichtet sehen, er selbst wird nicht allein ein Mitglied, sondern auch alle nötigen Commoditäten abgeben.“

Johann Friedrich Reichardt, den Goethe seinen „Hauskomponisten“ zu nennen pflegte, erzählt in seiner Autobiographie¹¹:

„Den meisten Genuß für das gesellige Leben und auch für die Kunst gewährte [in Berlin] die Bekanntschaft mit Christian Friedrich Nicolai und dessen gastfreiem Hause. Hier ward oft Musik gemacht, und

¹⁰ Nach der von Carl Israel 1876 veröffentlichten Frankfurter Konzertchronik zitiert in der Berliner Dissertation von Eberhard Rebling: Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts, Saalfeld/Ostpr. 1935, Seite 79.

¹¹ In der Berlinischen Musikalischen Zeitung 1805; ausnahmsweise in moderner Orthographie nach der Sekundärliteratur zitiert, weil das Original nicht zur Verfügung stand.

wenn die Ausführungen gerade nicht dem Eifer entsprachen, so war es doch immer gute, meistens merkwürdige alte Musik . . . , die man da bloß zu eigenem Genuß ausführte.

Von der Stunde an, wo ich [in Hamburg] das Haus von Professor Büsch betreten, begann für mich mehrere Monate lang ein so angenehmes reiches Leben, wie ich es nur je erlebte. Täglich wurde mit wahrer Begeisterung musiziert, und manches Trio und Quartett, manches Lied und mancher größere Gesang verdanken diesem anregenden und genußreichen Leben ihre Entstehung. Klopstock, der heitere, jugendliche Alte, lebte ganz in dieser Gesellschaft und belebte sie mit seiner Heiterkeit und liebevollen Teilnahme.

Solchen Familien sollte die dankbare Vaterstadt Denkmäler weihen, wie sie in frühern höhern Kunstzeiten den Medicis und Fuggers wurden!“

Und noch im Jahre 1837 definiert eine „Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften“, die Robert Schumanns Mitarbeiter Gustav Schilling redigierte¹², den Begriff „Kammermusik“ wie folgt:

„Nehmen wir aber das Wort in seiner gewöhnlichen Bedeutung und in seinem allgemeineren Gebrauche, die Kammermusik in ihrer von Alters her üblich gewordenen Erscheinung, so haben wir hier im Allgemeinen nur noch darüber zu bemerken, . . . daß sie sonach nicht für ein großes Publikum, sondern eigentlich nur für Kenner und Liebhaber bestimmt war. Und hierauf beruht denn auch im Grunde nur die Eigenthümlichkeit des Kammerstyls. Die Musik, welche nur für einen kleineren Raum, und nur für Kenner und Liebhaber zunächst berechnet war, wurde feiner ausgebildet, schwieriger, auch künstlicher, weil im kleineren Raume Manches sich mit Vergnügen hören und unterscheiden läßt, was im größeren Raume wirkungslos verschwindet, und weil Componisten, die für die Kammer schrieben, mehr Fertigkeit und Uebung im Hören bei ihren Zuhörern voraussetzen durften.“

¹² Band IV Seite 39.

Das Verhältnis von Wort und Ton

Sänger und Chorleiter, die in der Gefühlswelt der Romantik leben — und wie viele wissen das nicht einmal oder sträuben sich, es sich selber einzugestehen! —, halten es für eine glatte Selbstverständlichkeit, daß Vokalkomponisten ihre Texte musikalisch ausdeuten oder vielleicht sogar verschiedene Begriffe und Bilder tonmalerisch illustrieren. Sie glauben also, die Vokalliteratur sämtlicher Epochen verlange einen wortbezogenen Vortragsstil, der die feinsten Nuancen der Poesie und die subtilsten Abschattierungen individueller Stimmungen wahrnehmbar machen müsse, und zwar durch klangliche Umfärbung, changierende Dynamik, agogische Auflockerung oder Stauung und mehr oder weniger spürbare Dehnung oder Straffung des Tempos.

Eine solche Interpretationsart paßt etwa zu Liedern von Hugo Wolf und Richard Strauß und Claude Debussy, obwohl selbst da die Gefahr droht, daß durch „*vordringende Einzelheiten*“ — im Sinne Goethes¹³ — „*der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Theilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird*“. Geradezu schlagend aber trifft dieses Aperçu auf die alte Musik zu. Eine gewissermaßen pointillistische Differenzierung der „Valeurs“ entstellt ihr Wesen, weil sie klar gezeichnete Linien und Flächen sozusagen mit bunt schillernden Tupfen koloriert, monumentale Komplexe zersplittert, kontinuierliche Formen zergliedert, das stimmige Gewebe zerfasert und die Einheitlichkeit zersetzt.

Es gibt eine große Gruppe alter Musik, die sich zum Text überhaupt neutral verhält. Ihre Komponisten beabsichtigen nicht im mindesten, subjektive Empfindungen mit den Worten zu assoziieren oder in sie hineinzuprojizieren; im Gegenteil, sie kümmern sich manchmal kaum um den Ausdruck und Inhalt der Gedichte, vertauschen willkürlich Zeilen, Reime und Strophen, unterlegen allbekannten Melodien Verse, die ihnen aus irgendwelchen Gründen besser gefallen, oder lassen den Text völlig weg.

In der bereits vorhin zitierten Vorrede Georg Forsters¹⁴ heißt es:

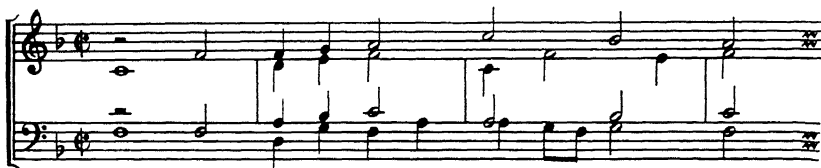
„Dieweil wir aber nicht der Text / sonder der Composition halben / die Liedlin in truck gegeben / haben wir in die Liedlein / darunter wir

¹³ Annalen oder Tag- und Jahreshefte 1801.

¹⁴ Siehe Anmerkung 9.

kein text gehabt (damit sie nicht on text weren) / andere text gemacht / Wiewol [gleichwohl] wir auch etlich text mit fleis / als die fast ser ungereumbt [ungereimt] gewest / hinweg gethon / vnd andere dafür gemacht.“

Dieses Zeugnis steht keineswegs allein. Wie wenig die alte Musik früher fest umrissene Vorstellungen hervorrief und bestimmte Gefühle erregte, bezeugt der weithin geübte Brauch der Kontrafakte¹⁵. Ohne ästhetische Bedenken oder religiöse Skrupel verwandelten während des sechzehnten Jahrhunderts Herausgeber von Flugblättern und Verfasser von Andachtsbüchern Kranzsingereigen in Bußchoräle, Räuberballaden in fromme Hymnen; sie durften das ungescheut und unangefochten, weil die Schönheit der Melodien, die sie unangetastet übernahmen, als absoluter Wert galt. Und wenn ein Instrumentalquartett Heinrich Isaacs erhabenstes Werk spielt:



– wer möchte schließlich – einst wie heute – entscheiden, ob der Titel nun lautet „Innsbruck, ich muß dich lassen“ oder „O Welt, ich muß dich lassen“ oder „Nun ruhen alle Wälder“ oder „In allen meinen Taten lass’ ich den Höchsten raten“ oder etwa „O Welt, sieh hier dein Leben am Stamm des Kreuzes schweben!“?

„Der Composition halben“ sagt Georg Forster in seiner Vorrede. Er meint damit: Den Meistern seiner Epoche – zu denen er übrigens selber als tüchtiger Kontrapunktiker gehört – geht es lediglich um die musikalische Substanz und Struktur, um das tektonische Prinzip, um die kunstvolle motivische Arbeit, um die Logik der Stimmführung.

Zwei Beispiele – absichtlich aus einer leicht erreichbaren Sammlung¹⁶ ausgewählt – sollen diese Behauptungen belegen:

Der Oberpfälzische Stiftshauptmann Jobst vom Brandt, dem Georg Forster anno 1549 den Dritten Teil „schöner, lieblicher, alter vnd

¹⁵ Kurt Hennigs Buch „Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation“, Halle 1909, weist dreihundert sogenannte „Parodien“ nach, ohne Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können.

¹⁶ Gesellige Zeit, herausgegeben von Walther Lipphardt, zwei Bände, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel.

newer Teutscher Liedlein“ widmete, beginnt seinen Satz „Frisch auf in Gottes Namen!“¹⁷ mit einer Vorimitation der Repetitionstöne des Kopfstimmthemas:



Etwas Ähnliches tut mit einem Reperkussionsmotiv der Krakauer Hofkantor Heinrich Finck in seiner vierstimmigen Fassung des Abschiedslieds „Von hin scheid’ ich“¹⁸:



¹⁷ Gesellige Zeit I Nr. 76.

¹⁸ Gesellige Zeit II Nr. 35.



Dabei preist das erste Gedicht die fröhliche Glaubenszuversicht und den ritterlichen Stolz mutiger Männer; das zweite redet vom Elend eines armen, verzagten Burschen, der seine Heimat und sein Mädchen verlassen muß!

Diese Neutralisierung subjektiver Stimmungen, Eindrücke und Gefühle bildet ein Charakteristikum des echten Volksliedes, das ebenfalls nicht in „schwebender Pein“ bald „himmelhoch jauchzt“ und bald sich „zum Tode betrübt“. In seinem Geiste schufen die alten Meister ihre *Cantus firmus*-Sätze zu Melodien, die damals Menschen aller Schichten und Stände kannten und liebten. Es widerspricht demnach der Form, dem Stil und dem ganzen Wesen dieser Kompositionen, sie vom Texte her zu interpretieren, im Ganzen wie in Einzelheiten. Außerdem steigert sich die Wirkung eines Klageliedes keineswegs durch schleppendes Tempo und widernatürlich verhaltenes oder gar schluchzendes Singen — so wenig wie im umgekehrten Fall forcierte Munterkeit und überscharfe Akzentuierung die Intensität eines Tanzliedes verstärkt. Und eine Abstufung verschiedener Abschnitte läßt sich nur motivieren, wenn die Noten es anzeigen, also etwa wenn der Typ sich ändert, wenn Takt, Mensur, Metrum oder Rhythmus wechseln und wenn homophone und polyphone Stellen sich ablösen — doch selbst dann nur so weit, daß edles Gleichmaß und organischer Zusammenhang aller Teile gewahrt bleiben.

Anders als bei der *Cantus firmus*-Liedbearbeitung verhalten sich Sprache und Musik bei der *Motette* zueinander, genauer gesagt: beim motettischen Stil, der keineswegs auf eine einzige Formgattung beschränkt blieb. Auf eine enge Bindung an das Wort läßt schon der Name schließen, der vermutlich von „mot“ abstammt — obwohl auch sonstige Ableitungen recht plausibel erscheinen. So erklärt das älteste

deutsche Musiklexikon¹⁹, das der Weimarische Stadtorganist Johann Gottfried Walther herausgab²⁰:

„Anlangend die Etymologie dieses termini; so deriviren ihn einige vom lateinischen Wort: motus, weil dergleichen Composition in steter Bewegung ist, und immer . . . eine Fuge und imitation nach der andern anfangen, durch alle Stimmen ausführen, und anbringen soll; andere von mutare, verändern; und noch andere, vom Italiänischen motto, und Frantzösischen Mot, so ein Wort, item etliche Worte, Zeilen, oder einen Spruch bedeuten.“

Die Meister der klassischen Motette von Josquin des Près bis Johann Sebastian Bach gliedern ihre Werke in kürzere Abschnitte auf, die meist unmittelbar ineinander übergehen. Neben Bibelsprüchen bevorzugten sie erbauliche Gedichte überwiegend lyrischen Charakters. Sofern sie Choräle motettisch behandeln, führen sie die einzelnen Melodiezeilen Zug um Zug imitativ durch; wenn sie sich nicht an überkommene Cantus firmi anlehnen, arbeiten sie nach dem gleichen Prinzip. Sie wollen dabei den Text symbolisch auswerten, nicht aber affektuos ausdeuten oder psychologisch analysieren oder etwa in dramatische Szenen zerlegen.

Als Musterbeispiel des motettischen Stils betrachte man eine Vertonung der letzten beiden Verse des 126. Psalms aus der „Geistlichen Chormusik“, die Heinrich Schütz am 21. April 1648, ein paar Monate vor dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, den Leipziger Thomanern dedizierte.²¹

Die einander ergänzenden Gedanken dieser — damals geradezu aktuellen — alttestamentarischen Poesie faßt Schütz in fünf Themen:

a)

c)



Sie ge - hen hin und wei - - - nen

d)



und tra - gen ed - len Sa - men

e)



und kom - men mit Freu - den und bringen ih - re Gar - ben.

Es bedarf keiner Erläuterung, daß und inwiefern es sich hier um wortbezogene, ja, wortgezeugte Musik handelt,²² mit der sogar plastische Vorstellungen von Bewegungsvorgängen („säen“, „gehen“, „kommen“) sich verbinden lassen. Ebenso überflüssig aber erscheint der Nachweis, daß keineswegs krasse Kontraste die Teile voneinander abspalten, und daß keine jener zusammengestückelten Kompositionen vorliegt, die die alten Theoretiker verächtlich als „buntscheckiges Flickwerk“ zu bezeichnen pflegten. Eine stilgerechte und werkgetreue Wiedergabe muß demnach auf zweierlei achten: auf die Einheitlichkeit, die sich aus der Mannigfaltigkeit ergibt, und auf den Sinn der Worte — wohlgemerkt: auf den Sinn, nicht auf vage, subjektive Empfindungen, die sie erregen könnten. Vielleicht mag manch einem Interpreten die Kritik recht modern vorkommen, mit der einst der Philosoph Jean-Jacques Rousseau die Motettenschreiber seiner Ära tadelte²³:

„Sie spielen zu sehr mit dem Wort. Man darf hier nicht im geringsten die Imitation wie bei der theatralischen Musik ausfindig zu machen suchen (rechercher). Die geistlichen Gesänge sollen überhaupt nicht den Sturm der menschlichen Leidenschaften darstellen, sondern lediglich die Erhabenheit dessen, an den sie sich wenden, und den seelischen Gleichmut derer, die sich in ihnen aussprechen.“

²² Über das „Beziehungsverhältnis zwischen musikalischer Melodie und einem sprachlichen Sinnzusammenhang“ schreibt Rudolf Gerber in seinem Aufsatz „Wort und Ton in den ‚Cantiones sacrae‘ von Heinrich Schütz“ in der Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, Seite 57—71.

²³ Dictionnaire de Musique, Paris 1768, Artikel „Mottet“, Seite 305.

Wieder anders verhalten sich Sprache und Musik beim *Madrigal* zueinander. Michael Praetorius²⁴ definiert kurz und bündig²⁵:

„Die Madrigalia . . . haben ihren Namen nicht von der Melodey des Gesanges, sondern à textu & versibus“.

Komponisten und Theoretiker diskutierten und disputierten damals mit erbitterter Heftigkeit über den Begriff der *„imitazione delle parole“*. Damit meinten sie jedoch keineswegs eine realistische „Nachahmung der Worte“ oder vielmehr der mit ihnen verknüpften Vorstellungen; sie bemühten sich um eine möglichst getreue und eindringliche *„imitazione della natura delle parole“*, also um eine Darstellung des natürlichen Wesens der Personen und Dinge, von denen die Epigramme, Sonette und Terzinen reden²⁶. Gioseffo Zarlino, auf dessen Autorität sich noch die Meister des siebzehnten Jahrhunderts berufen, schreibt in der ersten Auflage seiner *„Istitutioni harmoniche“*²⁷:

„Wer irgendeine Motette oder ein Madrigal oder sonst eine andere Art von Gesang [cantilena] komponieren will, betrachte zunächst die Materie, der sich die Worte unterwerfen.“

Und was Zarlino unter *„Materie“* versteht, erklärt eine andere Stelle seines grundlegenden Lehrbuches²⁸:

„passioni, habiti morali, costumi dell'animo“,

frei übersetzt: Leidenschaften, moralische Beschaffenheit (Habitus) und Seelenzustände — das heißt: typische Gefühlsqualitäten, nicht jedoch individuelle Eigenschaften.

Als Ideal der Madrigalisten gelten:

bellezza, verità, soavità und varietà —

sinnliche Schönheit, Wahrheit, Anmut und Mannigfaltigkeit, und zwar alle vier eng miteinander verbunden, weil das organische Gleichgewicht verlorenght, wenn allzu häufige Abwechslung oder naturalistische Übertreibungen den Wohlklang überwiegen.

²⁴ Siehe Anmerkung 5.

²⁵ Bernoullis Neudruck Seite 24.

²⁶ Siehe dazu Leo Schrader's Aufsatz „Von der ‚Maniera‘ der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts“ in der Zeitschrift für Musikwissenschaft Jahrgang XVI Heft 1—3, Leipzig 1934.

²⁷ Venedig 1558, Seite 337.

²⁸ Gesamt-Ausgabe Venedig 1589, Seite 90 ff. Siehe dazu Hermann Zedts Aufsatz „Zarlino's ‚Istitutioni harmoniche“ in der Zeitschrift für Musikwissenschaft Jahrgang XII Heft 9/10, Leipzig 1930, Seite 540—578.

Die Männer, die diese Thesen aufstellten, vereinigten ästhetische Bildung und praktische Erfahrung in einer Person. Dirigenten von Madrigalchören und Leiter von Singkreisen brauchten also eigentlich nur die Richtigkeit ihrer Leitsätze auszuprobieren. Welche Prinzipien sie befolgen sollten und welche Irrtümer sie vermeiden könnten, mag ein Blick auf das fünfstimmige Madrigal „Dolorosi martir“ von Luca Marenzio zeigen²⁹. Wer die Eigenart dieser ebenso originellen wie abgeklärten Musik recht würdigen will, muß die Partitur betrachten, nicht bloß die Oberstimme, weil nämlich die Schichtung von imitativen und homophonen Abschnitten beim „stile madrigalesco“ die Form gliedert; nebenbei bemerkt nimmt die unterlegte Verdeutschung wenig Rücksicht auf die poetischen Synonyma und tonsymbolischen, dunklen Vokale des italienischen Originals — was freilich selten gelingt.

Do - lo - ro - si mar - tir fie - ri tor -
 Ganz — trau - rig und be - trübt ist - mir mein

Do - lo - ro - si mar - tir fie - ri tor - men - ti, fie - ri tor -
 Ganz traurig und betrübt ist - mir mein Her - ze, ist mir mein

Do - lo - ro - si mar - tir
 Ganz trau - rig und be - trübt

Do - lo - ro - si
 Ganz trau - rig und

Do - lo - ro - si mar -
 Ganz — trau - rig und be -

²⁹ Wiederum absichtlich aus einer bequem zugänglichen Sammlung, der „Geselligen Zeit“ (II Nr. 41), ausgewählt.

Ov' io la notte igior - ni ho-re e mome - ti
Wel - che mich hat so hef - tig, heftig eingenom - men

Ov'io la notteigior - ni ho-re e mome - ti
Wel - che mich hat so hef - tig, heftig eingenommen

Ov' io la notteigior - ni ho-re e mome - ti
Wel - che mich hat so hef - tig, heftig eingenom - men

Ov' io la notteigior - ni ho-re e mome - ti
Wel - che mich hat so hef - tig, heftig eingenom - men

ur Wei - - lie - - la-men - ti nen

ur Wei lie la-men ti nen

8 ur Wei lie la-men ti nen

ur Wei lie la-men ti nen

ur Wei lie la-men - ti - - - - - nen

Um zusammenzufassen: Das Madrigal – zu dessen bedeutendsten Meistern Luca Marenzio gehört – soll fein verästelte Stimmungen charakterisieren und symbolisieren, „*concetti dell' animo*“ – seelische Regungen –, so sagt Vincenzo Galilei³⁰, der Vater des berühmten

³⁰ Dialogo della musica antica et della moderna, Florenz 1581; Faksimile-Nachdruck Rom 1934.

Astronomen. Am liebsten vertonen die Madrigalisten deshalb elegische, melancholische Gedichte, weil zarte Lyrik am leichtesten eine mannigfaltige Ausdeutung des vorherrschenden Affekts ermöglicht, ohne daß die Einheitlichkeit der Form zerbricht. Interpreten vergrößern diese intime, im besten Sinne „aristokratische“ Kunst, wenn sie einzelne Teile im Klang, in der Dynamik oder gar im Tempo scharf voneinander trennen und über der „*varietà*“ — der Vielfalt — die „*bellezza*“ und „*soavità*“ — die ausgeglichene Schönheit — vernachlässigen. Vor dem gegenteiligen Fehler: einem monotonen, gewissermaßen asketischen Absingen der Noten, das die Leuchtkraft der Farben in nüchternes Grau abdämpft und die Glut der Empfindungen erstickt, braucht man wohl kaum zu warnen.

Um das Wort-Ton-Verhältnis bei der *Arie* zu erklären, genügt es, drei Stellen aus der älteren Literatur anzuführen:

Johann Mattheson³¹, der sich in Hamburg als Protektor Handels gebärdete, obwohl er sich einmal mit seinem jüngeren Kollegen duellierte, formuliert³²:

„Es ist sonst die Arie, damit wir sie ordentlich beschreiben, ein wol-eingerichteter Gesang, der seine gewisse Ton-Art und Zeitmaasse hat, sich gemeiniglich in zween Theile scheidet, und in einem kurtzen Begriff eine grosse Gemüths-Bewegung ausdrucket. Bisweilen wird mit Wiederholung des ersten Theils, bisweilen auch ohne dieselbe geschlossen.“

Der Königlich Dänische Kapellmeister Johann Adolph Scheibe, ein kluger Kopf und logisch denkender Systematiker, der nur leider seine Minderwertigkeitskomplexe gegenüber schöpferischen Genies durch gehässige Schmähungen der Kunst Johann Sebastian Bachs abreagierte, dekretiert³³:

„Ich halte dafür, ein Componist müsse in der Verfertigung theatralischer Arien, was den ersten Punct, nämlich die Beobachtung der Worte überhaupt betrifft, darauf sehen, daß er die Ausführung derselben, und die Ordnung der Worte vollkommen natürlich mache, den

³¹ Siehe Anmerkung 3.

³² Seite 212.

³³ Kritischer Musikus. Neue Auflage, Leipzig 1745, Seite 307.

Verstand derselben niemals unterbreche, die Einschnitte der Rede genau in Acht nehme, und übrigens den ganzen Inhalt der Arie auf das beste zu erheben und nachdrücklich zu machen suche.“

Und in der mehrfach aufgelegten, einst im Bücherschrank jedes gebildeten Bürgers stehenden Enzyklopädie „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“, die der Schweizer Ästhetiker Johann Georg Sulzer herausgab, heißt es³⁴:

„Manchmal werden die Empfindungen (in einem musikalischen Drama) so stark, und die Gemüthsbewegung wird so groß, daß wir eher nicht zufrieden sind, bis wir uns derselben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläufig ausgeschüttet haben. Dieses geschieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyrisches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, liest er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus, welche den Affekt gleichsam in einem kurzen Inbegriff schildern, oder doch dem Musikus zu dessen völliger Darstellung Anlaß und Gelegenheit geben. Diese wenigen Worte enthalten die ganze Theorie der Arie“.

„Diese wenigen Worte enthalten“ in der Tat „die ganze Theorie der Arie“, auch für den Gebrauch des Interpreten. Er möge insbesondere bedenken, daß alle drei Definitionen — die sich durch viele andere gleichen Sinnes ergänzen ließen — den Nachdruck auf die affektuose wie formale Einheitlichkeit legen, die nicht bloß der Librettist und der Komponist, sondern auch der Sänger wahren soll.

Ein „Dilettant“ vom echten, rechten Schlage, der Venezianer Graf Francesco Algarotti, den Friedrich der Große als Kammerherrn an seinen Hof berief, urteilte vor ungefähr zwei Jahrhunderten³⁵:

„Die neuern Virtuosen bekümmern sich freylich nicht um die Art der Recitation, sie haben dagegen allen ihren Fleiß aufs Singen gewendet. Aber beobachten sie denn darin Maaß und Ziel? Ist nicht ihr Wille ihr Gesetz? ... sie geben der Composition ihre eigne Maske und bringen es dahin, daß sich alle Arien gleich sehen, als in Frankreich die Damen, die wegen ihrer gemahlten Wangen und Schönpfälsterchen alle aus einer Familie zu seyn scheinen“.

³⁴ Zitiert nach der neuen, vermehrten Auflage, Band I, Leipzig 1792, Seite 209.

³⁵ Saggio sopra l'opera in musica; deutsche Übersetzung von Rudolph Erich Raspe unter dem Titel: Versuche über die Architectur, Mahlerey und musicalische Opera, Kassel 1769, Seite 261—263.

Wie leicht könnte man doch mit diesem Bonmot — *mutatis mutandis* — Sitten oder vielmehr Unarten der heutigen Aufführungspraxis glossieren!

Am klarsten läßt sich das Wort-Ton-Verhältnis beim Liede der alten Meister erkennen. Bis zur Ära Franz Schuberts dominiert das Strophenlied, das das gesamte Gedicht einer einzigen, unverändert wiederkehrenden Melodie unterlegt; als weitere notierte Stimme tritt nur noch der Baß hinzu, der die Harmonik angibt; den Typ der Begleitung zu finden bleibt der Phantasie, dem Geschick und Geschmack des Klavierspielers anheimgestellt.

Ein solcher Stil zwingt zum strikten Verzicht auf nebensächliche Floskeln; und damit erzieht er alle, die sich ernsthaft mit ihm beschäftigen, zu natürlicher Einfachheit, den Komponisten wie den Sänger und schließlich auch den Cembalisten oder Pianisten.

Der märkische Theoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg fordert³⁶:

„Der Odenkomponist³⁷ muss den Chymicis gleichen, die die Kraft eines ganzen Tranks in wenig Tropfen zu concentriren wissen“.

Und Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Philipp Kirnberger schreibt³⁸:

„Es ist unrecht, beym Ausdruck des Affekts, einer oder der andern Strophe allein zu folgen, man muß vielmehr auf das Ganze acht haben, und daraus den herrschenden Affekt zum Grunde legen“.

Tonmalerische Ausschmückung unwichtiger Einzelheiten verbietet sich dabei von selbst — für den Komponisten wie für den Interpreten:

„Die Schildereyen in Noten sind gar nicht das Hauptwerk der Tonkunst, und nur in so weit musikalisch, als sie zur Erregung eines Affects . . . etwas beytragen“³⁹.

Als bestes Vorbild für singende Laien und Künstler mag die vornehme Bescheidenheit gelten, mit der Johann Abraham Peter Schulz von seinen Kompositionen redet⁴⁰:

³⁶ Kritische Briefe über die Tonkunst, Band I, Berlin 1759, Seite 20.

³⁷ Ältere Meister wie Heinrich Albert und Adam Krieger nennen ihre Strophenlieder Arien; später taucht dann, um den Unterschied zur Opernarie zu kennzeichnen, der Name Ode auf.

³⁸ Anleitung zur Singekomposition, Berlin 1782, Seite 11.

³⁹ Christian Gottfried Krause, Von der Musikalischen Poesie, Berlin 1752, Seite 54.

⁴⁰ Vorbericht zur zweiten Auflage der Lieder im Volkston, Berlin 1785.

„In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmäßig als kunstmäßig zu singen, nemlich so, daß auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, so bald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können . . . Und das ist doch der Endzweck des Liederkomponisten, wenn er seinem einzigen rechtmäßigen Vorsatz, bey dieser Kompositionsgattung, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, getreu bleiben will. Nicht seine Melodien, sondern durch sie sollen blos die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen, leichteren Eingang zum Gedächtniß und zum Herzen finden, zum öfteren Wiederholen derselben Lust erwecken, und so mit dem Reize des Gesanges verbunden ein schätzbarer Beytrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens werden“.

Soll man denn nun solche schlichten, anspruchslosen Lieder mit einem halben oder ganzen Dutzend Strophen einförmig und eintönig — drastisch gesprochen — „heruntersingen“? Eine Antwort auf diese — oft gestellte — Frage gibt Goethe, der einmal erzählt⁴¹, wie er mit einem jungen, intelligenten und fleißigen Tenoristen seines Weimarer Theaterensembles arbeitete:

„Er war unermüdet im Studiren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach Einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ er sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumuthete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattirungen auf's pünktlichste zu wiederholen“.

Zu einer solchen, plastischen Gestaltung strophisch komponierter Lieder kann übrigens auch der Begleiter sein gut Teil beitragen, zumal er ja nicht einen ausgesetzten Part abspielen muß, sondern mit dem Generalbaß verhältnismäßig frei schalten darf. Beispiele dafür bieten die sogenannten „Wechseloden“, die figurative Abwandlungen gleicher Stellen fixieren, etwa in der Art der folgenden Bruchstücke aus einer „lyrischen Szene“ von Johann Friedrich Reichardt⁴²:

⁴¹ In den Annalen oder Tag- und Jahreshften 1801.

⁴² Schillers lyrische Gedichte in Musik gesetzt, Heft 1, Leipzig 1810, Seite 63—65.

Larghetto

27

From-mer Stab, o hätt' ich nim-mer
Ach ich sah den Him - mel of - fen

(p)

Willst du dei - ne Macht ver - kün - den

pf

Küm - mert mich das Loos der Schlach-ten

f

Schuld - los trieb ich mei - ne Läm-mer

p

Das Fazit aus allen diesen Gedanken möchte der Autor nicht selber ziehen; er läßt statt seiner einen Scholaren von Johann Sebastian Bach sprechen, den Berliner Hof-Compositeur Johann Friedrich Agricola, der sieben Jahre nach dem Tode seines Lehrers eine italienische Gesangsschule in kerniges Deutsch übertrug⁴³:

„Man muß die alten Trockenheiten mit eben so großer Sorgfalt vermeiden, als die neuern Ausschweifungen.

Jede Art zu singen hat ihren eigenen Rang. Man unterscheidet die männliche von der kindischen, so wie die erhabene von der pöbelhaften.

Ein Studierender mache sich niemals Hoffnung Beyfall zu verdienen; wenn ihm die Unwissenheit nicht ein Abscheu ist“.

⁴³ Anleitung zur Singkunst. Aus dem Jtaliänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Berlin 1757, Seite 170.

Note und Klang

Gewissenhafte Musiklehrer leiten ihre Schüler zum peinlich korrekten Abspielen und Absingen an. Und angehende Künstler wie strebsame Laien, die sich ernsthaft mit dem Werke der Meister beschäftigen, bekommen einen heiligen Respekt vor den Noten, die sie vom Optischen ins Akustische übertragen sollen. Eine solche „Buchstabentreue“ fordert aber nur die klassische, romantische, impressionistische und expressionistische Literatur. Ihre Komponisten legen alle Einzelheiten bis in die geringfügigst scheinenden Kleinigkeiten fest, außer der Höhe und Dauer der Töne auch die Artikulation, Phrasierung, Agogik, Metrik und Dynamik, das absolute Tempo und die Klangfarbe, soweit graphische Zeichen das ermöglichen. Wenn nun ein autoritätsgläubiger Studierender versucht, diesen Interpretationsstil auf die alte Musik zu beziehen, gerät er in ein arges Dilemma. Zunächst findet er sich wahrscheinlich überhaupt nicht zurecht in den widersprechenden „Auffassungen“ moderner Bearbeitungen, von denen jede einen Anspruch auf authentische Gültigkeit erhebt. Er vergleicht etwa die „Einrichtung“ der ersten Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ in den Editionen von drei Verlagen: Die Metronomangaben differieren zwischen ♩ = 50, ♩ = 60 und ♩ = 116; eine Fassung setzt im Piano ein, steigert sich in der Mitte zum Forte und verklingt im hauchenden Pianissimo; eine zweite beginnt Mezzoforte und endet auf dem Höhepunkt eines gewaltigen Crescendos; eine dritte staut sich vor der letzten Durchführung zum mächtigen Fortissimo allargando — ganz zu schweigen von erheblichen Unterschieden der periodischen Unterteilung, der motivischen Aufgliederung und so weiter.

Wer sich in diesem Gestrüpp verfängt und schließlich die Orientierung verliert, greift am besten zur Urtextausgabe, sofern eine existiert. Doch auch sie muß er sinnvoll verwenden, sonst schadet sie mehr als sie nützt. Sie bietet das Original so dar, wie es der Komponist niederschrieb oder — falls das Autograph nicht erhalten blieb — wie es glaubwürdige Gewährsleute aus seinem Kreise überlieferten; damit zeigt sie indes lediglich die Struktur des Werkes, manchmal sogar bloß das Gerüst. Die alten Meister rechneten von vornherein mit Ergänzungen, die zu ihrer Zeit so geläufig waren, daß sie nicht darauf aufmerksam zu machen brauchten — bis dann beim Stilwandel um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts das Ideal des „perfecten“ — das

heißt: genau geregelten— Musizierens diese freizügige Aufführungspraxis verdrängte und rasch vergessen ließ. Zu solchen verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten — um den Titel einer Schrift von Hugo Riemann zu zitieren⁴⁴ — gehörten einst unter anderem die Einflechtung von Verzierungen, die Diminuierung und Kolorierung getragener Melodien, die Weiterführung angefangener Imitationen, die Einfügung kontrapunktierender Gegenstimmen und die Vervollständigung der Harmonien. Viele alte Manuskripte und Drucke verzeichnen überhaupt Vortragsanweisungen nur ausnahmsweise bei mehrdeutigen Stellen, wenn irrige „Auslegung“ das Verständnis des Werkes gefährden könnte. Daß im großen und ganzen detaillierte Angaben des Tempos, der Dynamik, der Artikulation und so weiter unterblieben, beruht auf pädagogischer Absicht: Der Interpret — ob Virtuose, ob Laie — sollte sich nicht bloß um technische Probleme kümmern, sondern zunächst und zuletzt in die Eigenart der Musik versenken.

In der Violinschule, die Leopold Mozart ein paar Monate nach der Geburt seines Sohnes Wolfgang Amadeus veröffentlichte⁴⁵, stehen folgende, noch heute beherzigenswerte Sätze⁴⁶:

„Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aufsuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen steckt, die oft beym ersten Ansehen nicht viel zu bedeuten hat, wegen der besondern Art des Vortrags und des Ausdrucks aber eben nicht leicht abzuspielen ist. Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt: so muß man jedes nach seiner Art vorzutragen beflissen seyn. Mit einem Worte: man muß alles so spielen, daß man selbst davon gerührt wird. Es ist schlecht genug, daß mancher niemals an das denkt, was er wirklich thut, sondern seine Noten nur so wie im Traume wegspielt“.

⁴⁴ Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.—16. Jahrhunderts, Langensalza 1907. Siehe ferner das umfassende Buch von Ernest T. Ferand, Die Improvisation in der Musik, Zürich 1938.

⁴⁵ Siehe Anmerkung 4.

⁴⁶ Seite 255—256.

Und auf Leopold Mozart bezieht sich Johann Abraham Peter Schulz bei seinem Artikel „Vortrag“, den er für Johann Georg Sulzers „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“⁴⁷ abfaßte:

„Es verhält sich mit dem Vortrag einer Hauptstimme, wie mit dem Vortrag der Rede. Derjenige, der blos die vorgeschriebenen Noten ließt, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der blos deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrag ein Wohlgefallen findet, verräth eine gemeine oder unausgebildete Seele. Zuhörer von Geschmack und Empfindung haben davor einen Ekel.

Daß es hier nicht auf bloßes richtiges Notenlesen ankomme, ist leicht begreiflich. Die Zeichen, die den Ausdruck eines Stücks bezeichnen, sind sehr wenig und unbestimmt . . . Daher ist sowol dem Sänger als Spiehler in Absicht auf den Ausdruck des Vortrags nothwendig, daß er außer der Fertigkeit und einem richtigen Gefühl eine hinlängliche Geläufigkeit in der musikalischen Sprache selbst habe, nemlich, daß er nicht allein Noten, Phrasen und Perioden fertig lese, sondern den Sinn derselben verstehe, den Ausdruck der in ihnen liegt, fühle, ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerke“.

Die alten Meister wendeten sich mit ihren Werken nicht bloß an technisch versierte Künstler, sondern gleichermaßen an „Liebhaber“, die nur über geringe Fertigkeit verfügten; deshalb gewährten sie den Interpreten genügend Freiheit, damit jeder nach seinen Kräften die Noten zum Klingen bringen konnte, der eine mit brillanten Läufen, der andere mit einfachen Figuren. Außerdem dachten die Komponisten früher weit mehr als später an die akustische Beschaffenheit der Räume⁴⁸, an den Nachhall und die sogenannte „Hörsamkeit“ großer Dome und kleiner Zimmer, denen sich Sänger und Spieler in der Tonstärke, im Tempo und in der Dichte des akkordischen Satzes leicht anzupassen vermochten, sofern sie sich nicht generellen Vorschriften zu unterwerfen brauchten. Und schließlich bestätigte die Beobachtung und Erfahrung immer aufs neue, daß die Musik am un-

⁴⁷ Teil II, Leipzig 1774, Seite 1247—1258.

⁴⁸ Zum Beispiel bezeugt Philipp Emanuel Bach von seinem Vater: „Durch die Aufführung sehr vieler starcker Musiken in Kirchen, am Hofe u. oft unter dem freyen Himmel, bey wunderlichen u. unbequemen Plätzen, ohne systemathisches Studiren der Phonurgie hat er das arrangement des Orchestres kennen gelernt“ (Bach-Urkunden, herausgegeben von Max Schneider, Leipzig 1917).

mittelbarsten wirkt, wenn der Ausführende — im Jargon gesprochen — nicht „an den Noten klebt“, wenn er sie nicht sklavisch reproduziert, sondern „nachschafft“ — im ursprünglichen Sinne dieses heute oft mißdeuteten Wortes. Aus elementarer Lust an solchem „ex tempore“ hörten sich im Barock gelehrte Kenner einträchtig zusammen mit naiven Laien Dutzende von Malen dieselbe Oper an, um die Kehlfertigkeit und den Einfallsreichtum einer berühmten Primadonna zu bewundern, die jeden Abend andere Koloraturen erfand; in den „Paradeis-Gärtlein“ der italienischen Renaissance vergnügten sich edle Jünglinge und vornehme Damen stundenlang damit, wechselnde Besetzungen eines Madrigals auszuprobieren; und noch in der Ära Beethovens erfreuten Geiger, Pianisten, Flötisten in geselliger Runde ihre Freunde wie sich selber mit Variationen über Themen, die sie ohne Vorbereitung mit allerlei hübschen Agréments und anmutigen Fiorituren verbränten.

Von wildem, zügellosem Fantasieren freilich, mit dem exzentrische, romantische Virtuosen ihr Publikum in wahre Raserei versetzten, hielt früher niemand das geringste; das beweisen — neben vielen sonstigen Zeugnissen — die Aufgaben, die ein Hamburger Richter-Kollegium anno 1725 den Bewerbern um einen Organisten-Posten stellte⁴⁹: „1. Aus freiem Sinn kurtz zu präludiren; doch nichts studiertes / welches man gleich hören wird. Es soll dieses Vorspiel im A dur angefangen / und im G moll geendigt werden / so daß es ungefähr zwo Minuten währen mag.

2. Den Choral: HErr JEsu Christ / du höchstes Gut ec. auf das beweglichste / doch nicht über sechs Minuten lang / zu tractiren: absonderlich einmahl auf zweien Clavieren / mit dem Pedal / in einer reinen dreistimmigen Harmonie / ohne Verdoppelung des Basses / so daß die Füße nicht wissen / was die Hände thun; noch diese mit jenen eine weitere / als wol klingende Gemeinschaft haben . . .

3. Gegenwärtiges Fugen-Thema / aus dem Stegereiff / wol durch- und auszuführen⁵⁰:



⁴⁹ Johann Mattheson, Grosse General-Baß-Schule, Hamburg 1731, Seite 34—35.

⁵⁰ Wahrscheinlich eine die Prüflinge berücksichtigende, absichtliche Vereinfachung des Themas der „großen“ Orgelfuge in g-moll von Johann Sebastian Bach BWV Nr. 542, dem übrigens die Melodie eines niederländischen Boerenlieds zugrunde liegt.

Auch dabey folgenden Gegensatz zugleich einzuführen / zu versetzen und füglich anzubringen



solches kann gar wol in vier Minuten verrichtet werden: weil hier die Frage ist / wie gut / nicht aber wie lang / die Fuge gerathen sey.

4. *Dieselben Aufgaben / zum sichtbaren Zeugniß ihrer Compositions-Wissenschaft / innerhalb zweer Tage / nach gespielter Probe / schriftlich ausgearbeitet / aufzuweisen . . .*

5. *Eine ausgesuchte Sing-Arie / die jedem / insbesondere / vorgelegt werden soll / mit dem General-Baß / bey dem ersten Anblick recht und wol zu begleiten: welches etwa vier Minuten betragen dürfte.*

6. *Mit einer kurtz-gefassten Ciacona / über folgendem Grund-Satz / zu schliessen / und das volle Werck dazu zu gebrauchen: etwa sechs Minuten lang.*



Alles in einem andächtigen / eingezogenen / gründlichen und nachdrücklichen Styl / ohne clavicymbalisches Hacken und Dreschen“.

Auch „Liebhaber“ mußten sich damals im Stegreifspiel üben; sonst konnten sie nicht einmal einfache Lieder — bei denen zudem oft die Bezifferung der Baßstimme fehlte — richtig begleiten und mit einem kurzen Praeludium einleiten; und das gehörte sozusagen zum täglichen Bedarf und regelmäßigen Hausgebrauch.

Doch selbst solch simple Improvisationen setzten ein Mindestmaß theoretischer Kenntnisse voraus; und schon zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs klagt sein Thüringer Landsmann Georg Andreas Sorge⁵¹:

„Es gibt viele die auf dem Clavier ein Stück vom Blat gantz gut wegspielen, wenn sie es nemlich vorher fast auswendig gelernet haben; ja viele können wohl ziemlich lange und schwere Stücke auswendig lernen, und so dann daher spielen: Wenn sie aber auch nur wenige Tacte aus dem Kopffe machen sollen, so bricht ihnen der Angstschweiß

⁵¹ Vorgemach der musicalischen Composition, Teil III, Lobenstein 1747, Seite 419—420.

aus. Sie sind also wie diejenigen, die eine Predigt aus der Postille gar fein, und mit gutem Nachdruck herlesen können, allein aus dem Kopffe können sie nicht den geringsten Vortrag thun. Was ist die Ursach? Antwort: Sie wissen weder was Melodie noch Harmonie ist, und haben gemeinlich wenig oder gar nichts von der Wissenschaft die zum General-Basse gehöret gelernet. Sie sind wie die Nonne, die wohl den lateinischen Psalter herlieset oder singt, aber nichts davon versteht. Fraget man: Wie ist diesen zu helfen? So dienet zur Antwort: Anders nicht, als sie lernen den General-Baß in behöriger Ordnung, und mit rechtem Verstande, denn durch denselben lernen sie alle Sätze und Gänge der Harmonie, und durch die Harmonie lernen sie auch Melodie“.

Heutzutage gibt es wenige Menschen, die künstlerische Begabung mit historischer Schulung und stilistischem Feingefühl vereinigen und sich zutrauen dürfen, einen Continuo unvorbereitet auszugestalten oder Kadenzen im gegebenen Moment zu erfinden. Der Herausgeber alter Literatur sieht sich deshalb gezwungen, notwendige Zutaten, mit denen die Komponisten stillschweigend rechneten, zu fixieren, den Generalbaß auszusetzen, die Ausführung ungebräuchlicher Ornamente zu erklären, Vorschläge für die Dynamik zu machen und was ihn sonst jeweils von Nutzen dünkt. Überbezeichnete Bearbeitungen, die allmählich in der Mottenkiste verschwinden, bestätigen als negative Beispiele den Grundsatz, so wenig wie möglich einzufügen und Entbehrliches wegzulassen. Auf jeden Fall sollte das Druckbild durch Einklammerung, Strichelung, kleineren Stich oder andere Typen anzeigen, daß solche Angaben lediglich als Notbehelf dienen, zumal sie ja zur Verallgemeinerung verleiten, die dem Wesen der alten Aufführungspraxis widerspricht. Wer diese Hilfsmittel entbehren zu können glaubt, möge getrost spontan musizieren, selbst auf die Gefahr hin, daß mitunter Quintenparallelen unterlaufen oder ein Triller nicht gerät. Es muß sich dann freilich um echtes Improvisieren handeln, nicht um einstudierte Floskeln, durch die eitle Solisten billige Effekte erzielen. Und wie ernüchternd — gelinde ausgedrückt — wirkt es doch, wenn das aufmerksame Auditorium bei der Wiederholung eines stürmisch beklatschten Stücks elegante Rouladen, die zunächst wie ein Extempore anmuteten, noch einmal bis aufs Tüpfelchen genau so zu hören bekommt!

Mit herzerfrischender Grobheit schilt Friedrichs des Großen Hofkapellmeister Johann Friedrich Agricola⁵²:

„Wenn man auch gleich so vielen schwachen Sängern, kraft der Freyheiten die ihnen einmal zugestanden sind, es allenfalls nicht übel nimmt, wenn sie sich die willkührlichen Veränderungen von andern aufschreiben lassen: so darf doch ein Studierender, der ein guter Sänger werden will, ihrem Beyspiele hierinn nicht folgen. Wer sich einmal gewöhnt, sich alles, was er verändern soll, wie einen Brey in den Mund einstreichen zu lassen, der wird trocken und unfruchtbar, und macht sich zum Sklaven seines Gedächtnisses.“


⁵² Siehe Anmerkung 43.

Der Takt

Noch vor kurzem pflegten Herausgeber alter Musik den modernen Taktbegriff auf die gesamte Literatur von den Organa der Pariser Ars antiqua bis zu den Symphonien der Mannheimer Schule einheitlich zu übertragen. Das widerspricht nicht nur dem historischen Befund, sondern beeinträchtigt die Wirkung, weil eine solche Schematisierung die charakteristischen Eigentümlichkeiten verschiedener Epochen, Gattungen und Stilarten nicht berücksichtigt und folglich das Werk verfälscht.

Am klarsten scheint der Fall bei den polyphonen Messen, Motetten und Cantus firmus-Sätzen der alten Meister zu liegen — obwohl gerade hier Bearbeitern wie Interpreten die meisten Fehler passieren. Seit der Erfindung des Notendrucks gaben die Verleger solche Kompositionen in einzelnen Stimmheften heraus, die keine Taktstriche verwenden, sondern nur das Tempus und die Mensur festlegen. Wie das Original aussieht, zeige der Anfang des Tageliedes „Ich stund an einem Morgen“ in der Fassung von Mathias Greiter, die Christian Egenolf in seinen „Gassenhawerlin“ veröffentlichte⁵³:

Discantus




Ich stund an ei - nem morgen / heymlich an einem ort /
(Text ungenau unterlegt)

Altus



Ich stünd an einem morgen.
(nur Textanfang angegeben).

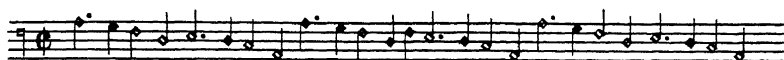
Tenor (cantus firmus)



Ich stünd an einem morgen.
(vollständiger Text steht hinter den Noten)

⁵³ Frankfurt am Main 1535; Faksimile-Ausgabe von Hans Joadhim Moser, Augsburg und Köln 1927, Nr. 15.

Bassus



Ich stünd an einem morgen.

(nur Textanfang angegeben).

Einen Dirigenten brauchte man damals nicht, das bestätigen zahlreiche Bildzeugnisse, die die Verhältnisse getreu schildern — und was sollte er denn schließlich tun? Den Takt konnte er nicht schlagen, weil die Noten weder Unterteilungen noch Einschnitte verzeichnen, zumindest keine periodischen und symmetrischen; außerdem hätte er sich erst die Mühe machen müssen, eine Partitur anzufertigen. Heutzutage legen die meisten Chorleiter Wert darauf, daß alle Mitwirkende Bücher in die Hand bekommen, in denen die Stimmen untereinander stehen. Das fördert zwar die Präzision und erleichtert die Einsätze, verschiebt aber das Schwergewicht von der Horizontalen in die Vertikale und lenkt von der metrischen Selbständigkeit der Linien ab. Singkreise, deren Mitglieder sich gut kennen und aufeinander verlassen dürfen, mögen doch einmal probieren, ob sie sich nicht mit der Praxis der alten Kantoreien zurechtfinden! ein Streichquartett musiziert ja auch ohne Anführer aus Stimmblättern; und die pädagogische Bedeutung dieses Vortragsstils liegt darin, daß er jeden einzelnen zwingt, aufmerksam auf seine Partner zu horchen.

Taktstriche kommen zuerst in den Instrumental-Tabulaturen auf, und zwar um der Übersichtlichkeit willen, also aus optischen Gründen; verhelfen sie doch dazu, den Zusammenhang untereinander stehender Buchstaben, Noten oder Ziffern schnell und leicht zu erfassen. Allmählich gehen sie dann in die Notation aller Kompositionen über, die mehrere Systeme kombinieren. Ihre ursprüngliche Aufgabe bleibt aber bis zum Hochbarock gewahrt: Sie sollen das wechselseitige Verhältnis der Stimmen regulieren, ohne dabei unbedingt gleichmäßige Schwerpunkte zu markieren.

Noch ein Zeitgenosse Johann Sebastian Bachs, der Erfurter Gymnasial-Professor und Stadtorganist Jacob Adlung, warnt vor mechanischem Skandieren⁵⁴:

⁵⁴ Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758; Faksimile-Nachdruck in den Documenta Musicologica (Erste Reihe), Band IV, Kassel und Basel 1953; Seite 207—209.

„Man muß mit dem Tacte die Mensur (mouvement) nicht verwechseln, wodurch keine Tactesart, sondern derselben Geschwindigkeit angezeigt wird, welche entweder aus der Tactesart, oder aus der Natur des gesetzten Stücks, oder aus beygefügtten Worten abgenommen wird ... Also würde es lächerlich seyn vor sich selbst den Tact zu führen durch das Tappen mit den Füßen, oder Nicken mit dem Kopfe. Denn die Glieder empfangen ihre Richtigkeit der Bewegung von den Gedanken, wenn diese richtig, ist mir das äusserliche nicht nöthig; sondern dieses dient den andern, welche mit musiciren, damit sie alle beysammen bleiben, und vor Irrthum bewahret werden. Wenn nun in dergleichen Zusammenkunft Virtuosen sind, oder wenigstens solche, welche nach der herrschenden Melodie sich zu richten wissen; so ist auch weiter nichts nöthig, als nur die Mensur bey'm Anfange zu geben. Nachdem hat man billig sich nicht ferner darum zu bekümmern.“

Bei polyphoner Musik gibt es generaliter überhaupt keine verschiedene Wertigkeit von Haupt- und Nebenbetonungen — übrigens nicht nur bei der alten. Und es besagt nicht das geringste, daß beispielsweise in der ersten Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ gleich am Anfang das Thema dicht nacheinander beim sechsten, zweiten und vierten Achtel des Taktes auftritt:



Solche — im Grunde genommen nur scheinbare — Rückungen liegen in der Natur der Polyphonie, die das Metrum des Satzes nivelliert; den Ablauf der Stimmen beeinflussen sie nicht; und man kann deshalb gern auf überkritische Revisions-Ausgaben verzichten, die an-

Sofern die alten Meister wirklich Synkopen verwenden, verstehen sie darunter etwas völlig anderes als Robert Schumann oder Johannes Brahms. Auf den Stil der Romantiker trifft etwa die Definition in Hermann Aberts Musiklexikon zu⁵⁷:

„Synkope heißt die Bindung einer Note von einer leichten zu einer schweren Zählzeit: damit ist natürlich auch eine Akzentrückung (vom schweren auf den leichten Takteil) verbunden, die der S. eine gewisse Erregung suggeriert.“

Zwei Jahrhunderte früher behauptete Johann Gottfried Walther⁵⁸ ungefähr das Gegenteil⁵⁹:

„syncope consono-dissonans ist: wenn der erste Theil der Note, so wieder den Tact gehet, consoniret, der zweyte Theil aber derselben dissoniret, worauf wieder eine Consonanz folget, welche die synkopirte Stimme mit ordentlichen Absteigen machet.“

Synkopen verbinden sich in der alten Musik oft mit Tonrepetitionen. Für die Ausführung solcher Figuren gibt Friedrichs des Großen Flötenlehrer Johann Joachim Quantz⁶⁰ den Geigern einen guten Rat, der sinngemäß auch für andere Instrumentalisten gilt⁶¹:

„Wenn etliche Noten auf einerley Tone vorkommen, und mit synkopirten Noten vermischt sind, muß eine jede ihren besondern Strich haben, oder der Bogen muß nach der synkopirten Note abgesetzt werden.“



Wollte man die Achttheile hier ohne Wiederholung oder ohne Absetzen des Bogens spielen: so würden solche nicht allein sehr schläfrig klingen, sondern es würde auch ein ganz anderer Sinn daraus entstehen.“

Mitunter beruhen bei der alten Musik Synkopen auf Vorhalten und Wechselnoten, die keinesfalls stark hervorgehoben werden dürfen; es ist deshalb ein arger Stilirrtum, das Fugenthema der Ouverture zur

⁵⁷ Illustriertes Musik-Lexikon, Stuttgart 1927, Seite 464.

⁵⁸ Siehe Anmerkung 7.

⁵⁹ Seite 590.

⁶⁰ Siehe Anmerkung 6.

⁶¹ Scherings Neuausgabe Seite 139.

h-moll-Suite von Johann Sebastian Bach BWV 1067 prononciert zu artikulieren:



— allerdings halten das manche Leute gerade für „interessant“.

Die alten Meister verbanden insgesamt mit der Taktart eine bestimmte Vorstellung, die sich im Stil der Musik ausprägte; und umgekehrt betrachtet: Sänger, Spieler und Hörer spürten sofort die Verschiedenheit beispielsweise von $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$ und erkannten daran unmittelbar den Charakter des Stücks. Und es beruht weder auf Eigenbrötlei noch auf Extravaganz, daß im „Wohltemperierten Klavier“ $\frac{12}{16}$ und $\frac{24}{16}$ vorkommen, die sich ja leicht als Triolen notieren ließen. In der Frühklassik gingen solche feinen Abstufungen verloren — erst Johannes Brahms verwendete sie wieder; einst trugen sie viel dazu bei, dem Interpreten die Absichten des Komponisten deutlich zu machen.

Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Philipp Kirnberger, zu Unrecht als „eiskalter Theoretiker“⁶² verschrien, erachtete eine genaue Unterscheidung der Taktarten für so dringend nötig, daß er sie in seinem Lehrbuch „Die Kunst des reinen Satzes“⁶³ ausführlich auf vierundzwanzig Seiten behandelte; die wichtigsten Sätze lauten:

„Der Zweyzeytel oder besser der Allabrevetackt, der durchgängig mit C , oder auch mit Z bezeichnet wird, ist in Kirchenstücken, Fugen und ausgearbeiteten Chören von dem vielfältigsten Gebrauch. Von dieser Tactart ist anzumerken, daß sie sehr schwer und nachdrücklich, doch noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen, vorgetragen wird, es sey denn, daß die Bewegung durch die Beywörter grave, adagio &c. langsamer verlangt wird...“

Der Zweyvierteltackt hat die Bewegung des Allabrevetacks, wird aber weit leichter vorgetragen. Der Unterschied des Vortrags in beyden Tactarten ist zu fühlbar, als daß man glauben sollte, es sey einerley, ob ein Stück in C , oder in $\frac{2}{4}$ gesetzt sey. Man sehe z. B. folgenden melodischen Satz in beyden Tactarten.“

⁶² So nennt ihn Christian Friedrich Daniel Schubart, der „Gefangene vom Hohenasperg“, in seinen Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806, Seite 84.

⁶³ II. Teil Erste Abteilung, Berlin und Königsberg 1776, Seite 113—136.



Wenn dieser Satz richtig vorgetragen wird, so wird jedermann bemerken, daß er in dem Allabrevetackt weit ernsthafter und nachdrücklicher ist, als in dem Zweyvierteltackt, wo er beynahe ins Tändelnde fällt. Hierinn liegt das Unterscheidende der Taktarten von gleichen Zeiten ...

Der grosse Viervierteltackt ist von äußerst schwerer Bewegung und Vortrag, und wegen seines Nachdrucks vorzüglich zu grossen Kirchenstücken, Chören und Fugen geschickt. Achtel und einige wenige auf einander folgende Sechszehntel sind seine geschwindesten Noten ...

Der kleine Viervierteltackt hat eine lebhaftere Bewegung, und ist von weit leichterem Vortrag. Er verträgt bis auf die Sechszehntel alle Notengattungen, und ist in allen Schreibarten von dem vielfältigsten Gebrauch.

Mit dem aus dem Vierviertel- entstehenden Zwölfachteltackt von triplirten Zeiten hat es die nemliche Bewandniß ...

Der Dreyzweyteltackt ist wegen des schweren und langsamen Vortrags, den seine Notengattungen bezeichnen, zumal in Kirchenstücken, von dem vielfältigsten Gebrauch ...

Der Dreyvierteltakt ist wegen des leichteren Vortrags in der Kirchenschreibart nicht so gewöhnlich als der $\frac{3}{2}$, dahingegen in der Cammer- und theatralischen Schreibart von dem vielfältigsten Gebrauch ...

Der aus dem $\frac{3}{4}$ entstehende Neunachtelakt von drey triplirten Zeiten hat die Bewegung des $\frac{3}{4}$ Taktes, doch werden die Achtel leichter als in $\frac{3}{4}$ vorgetragen.

Man irret sich, wenn man diese Taktart für einen $\frac{3}{4}$ Takt hält, dessen Zeiten aus Triolen bestehen: wer nur einigermaßen den Vortrag in seiner Gewalt hat, weiß, daß Triolen in dem $\frac{3}{4}$ Takt anders vorgetragen werden, als Achtel in dem $\frac{3}{8}$ Takt. Jene werden ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf der letzten Note, diese hingegen schwerer und mit etwas Gewicht auf der letzten Note vorgetragen.

Jene vertragen gar nicht oder doch selten eine anschlagende Harmonie auf der letzten Note, diese hingegen sehr oft. Jene vertragen keine Brechungen in Sechszehntel, diese aber ganz leicht . . .

Der Dreyachteltakt hat die lebhafteste Bewegung des Passepieds; er wird leicht, aber nicht ganz tändelnd vorgetragen, und ist in der Cammer- und theatralischen Musik von grossem Gebrauch.“

Am problematischsten steht es mit dem *Alla breve*-Zeichen. In der ältesten Literatur regelt es ganz allgemein das Durchschnittstempo, die gleichmäßige Abfolge der Schlagzeiten im integer valor⁶⁴. Oft gilt es sogar fürs tempus perfectum, das heißt für dreigliedrige Metren. Andererseits verwendeten die Drucker gelegentlich — mitunter vielleicht unachtsam — C statt C ; das scheinen leider manche Bearbeiter nicht zu wissen, und so zerstückeln Dirigenten, die ihrer Autorität blindlings vertrauen, weitbölgig schwingende Linien durch minuziöse Unterteilung. Endlich kann C bei ein und demselben Meister das Gegenteil bedeuten, nämlich eine Verdoppelung oder Halbierung der Brevis-Werte, also $\frac{2}{2}$ oder $\frac{3}{8}$; siehe Wilhelm Friedemann Bachs Flötenduos Nummer II und IV⁶⁵:



⁶⁴ Siehe Arnold Scherings Aufsatz „Takt und Sinngliederung in der Musik des 16. Jahrhunderts“ im Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang II Heft 4, Bückeburg und Leipzig 1920, Seite 465—498.

⁶⁵ Herausgegeben vom Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung, bearbeitet von Kurt Walther, Leipzig 1939.



Woran soll man denn nun merken, was der Komponist jeweils meint? Regeln lassen sich nicht aufstellen; es gibt eine einzige Möglichkeit: sich in den Stil des Werkes zu versenken. Das erfordert freilich Anpassungsfähigkeit, wenn nicht gar einen gewissen Grad von Selbstverleugnung, und vor allem: Geduld. Und wer nicht gleich beim ersten Anlauf das Ziel erreicht, tröste sich mit den Worten des weisen Pädagogen Leopold Mozart⁶⁶, der den Erfolg seiner soliden Unterrichtsmethode an seinem genialen Sohne Wolfgang Amadeus erleben durfte⁶⁷:

„Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher, als die schweresten Solo und Concerte studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schweresten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Uebung dazu kömmt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesetzt ist abspielen: sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindlichkeit spielen; man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist . . . und, mit einem Worte, alles was immer zum schmackhaften Vortrage eines Stückes gehöret, auf eine gewisse gute Art anbringen und vortragen, die man nicht anders, als mit gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahriß erlernet.“

⁶⁶ Siehe Anmerkung 4.

⁶⁷ Seite 253.

Das Tempo

In der alten Musik gibt es recht wenige originale Tempobezeichnungen, davon kann sich jedermann an authentischen Manuskripten und Erstdrucken wie an Faksimiles und Urtextausgaben überzeugen; im Autograph der insgesamt dreißig zweistimmigen Inventionen und dreistimmigen Sinfonien von Johann Sebastian Bach beispielsweise steht nicht eine einzige. Und auch zeitgenössische Instrumentalschulen, deren Verfasser die praktischen Bedürfnisse aufs beste kannten, vermieden präzise Angaben des Zeitmaßes, und zwar aus wohlwogener Absicht: Die „Anfahenden“ sollten sich von vornherein daran gewöhnen, erst die Form, den Stil und den Charakter der Musik zu erfassen, ehe sie technische Übungen trieben; und wem dazu der Geist oder der Fleiß fehlte, dem rieten die alten, auf ihren Beruf stolzen Musikpädagogen, lieber die Finger von den Noten zu lassen und sich einer leichteren, harmloseren und beim Mißlingen weniger belästigenden Unterhaltung zuzuwenden.

Apparate, die den Geschwindigkeitsgrad der Musik registrieren, existierten übrigens bereits vor dem Metronom, das der Wiener Hofkammermaschinist Johann Nepomuk Mälzel im Jahre 1816 als Patent anmeldete. Die alten Meister mißtrauten jedoch anscheinend solchen sogenannten „Chronometern“; sagte doch selbst Ludwig van Beethoven, der zunächst Mälzels Erfindung gern benutzt hatte⁶⁸:

„Es ist dummes Zeug, man muß die Tempos fühlen. hohl der Teufel allen Mechanismus.“

Als natürliches Maß der Musik gilt seit alters der Pulsschlag, der MM = 80 entspricht. Schon der autoritative Theoretiker Franchinus Gaffurius⁶⁹ setzte ihn mit der Semibrevis gleich; und noch Johann Joachim Quantz⁷⁰ identifiziert ihn mit dem Normaltempo⁷¹:

„Das Mittel welches ich zur Richtschnur des Zeitmaaßes am dienlichsten befinde, ist um so viel bequemer, ie weniger Mühe es kostet, desselben habhaft zu werden, weil es ein jeder immer bey sich hat. Es ist der Pulsschlag an der Hand eines gesunden Menschen.“

⁶⁸ Alexander Wheelock Thayer, Ludwig van Beethovens Leben, herausgegeben von Hugo Riemann, Band V, 2.—4. Auflage, Leipzig 1923, Seite 317.

⁶⁹ Practica Musicae, Mailand 1496, Band III Seite 4.

⁷⁰ Siehe Anmerkung 6.

⁷¹ Scherings Neuausgabe Seite 201—203.

Weil man nun mehr als acht ganz geschwinde Noten, nicht wohl, es sey mit der Doppelzunge, oder mit dem Bogenstriche, in der Zeit eines Pulsschlages ausüben kann, so kömmt:

Im gemeinen geraden Tacte:

In einem Allegro assai, auf jeden halben Tact, die Zeit eines Pulsschlages,

In einem Allegretto, auf ein jedes Viertheil, ein Pulsschlag,

In einem Adagio cantabile, auf ein jedes Achttheil ein Pulsschlag,

Und in einem Adagio assai, auf jedes Achttheil zweene Pulsschläge.

Im Allabrevetacte, kömmt:

In einem Allegro, auf jeden Tact ein Pulsschlag,

In einem Allegretto, auf jeden halben Tact ein Pulsschlag,

In einem Adagio cantabile, auf jedes Viertheil ein Pulsschlag,

In einem Adagio assai, auf ein jedes Viertheil zweene Pulsschläge.“

Mit dieser Tabelle stimmt die Berechnung überein, die Michael Praetorius⁷² anstellte, um zu kalkulieren, wie lang das Musizieren während des Gottesdienstes dauern dürfe⁷³:

„Denn weil ich nothwendig observiren müssen, wie viel tempora, wenn man einen rechten mittelmässigen Tact [$\frac{4}{4}$] helt, in einer viertel Stunde musiciret werden können: Als nemblich:

80	} tempora ^[x] in einer	halben	} viertel Stunde
160		gantzen	
320		halben	} Stunde
640		gantzen	

[^x Viervierteltakte]

So kan man sich deste besser darnach richten, wie lang derselbe Gesang oder Concert sich erstrecken möchte, darmit die Predigt nicht remorirt, sondern zu rechter zeit angefangen, auch die andere Kirchen-Ceremonien darneben verrichtet werden können.“

Vortragsanweisungen wie Andante, Allegro und so weiter stehen in der alten Literatur meist nur bei mehrsätzigen Werken, um die

⁷² Siehe Anmerkung 5.

⁷³ Bernoullis Neudruck Seite 66.

einzelnen Teile voneinander zu unterscheiden. Sie sollen weniger das Tempo festlegen als vielmehr den Charakter der Musik formelhaft bezeichnen. In diesem Sinne faßt Friedrich Wilhelm Marpurg die gebräuchlichsten Benennungen in zwei Rubriken zusammen⁷⁴:

„Die Hauptgrade der geschwinden, (flüchtigen, hurtigen, lebhaften, muntern, schnellen, eiligen, frischen) ec. ec, Bewegung . . .

Unter diese Bewegungen gehört alles Lustige, Freudige, Fröliche, Vernügte, ingleichen Freche, Trotzige, Verwegne, ec. u.s.w.

Die Hauptgrade der langsamen, (gemächlichen, gelaßnen, bequemen, ruhigen, trägen ec.) Bewegung . . .

Unter diese Bewegungen gehört alles Traurige, Klagende, Betrübte, ingleichen Sittsame, Bescheidene, ec. ec.“

Und Johann Joachim Quantz⁷⁵ warnt seine Schüler vor normierten Zeitmaßen, die die Eigenart von Kompositionen mit gleicher oder ähnlicher Überschrift nicht berücksichtigen⁷⁶:

„Im Spielen muß man sich folglich ebenfalls nach dem herrschenden Affecte richten, damit man nicht ein sehr trauriges Adagio zu geschwind, und hingegen ein cantabeles zu langsam spiele . . . Was jedes Stück vor ein Tempo oder Zeitmaaß erfodere, muß man aus seinem Zusammenhange wohl beurtheilen. Die Tonart, und die Art des Tactes, ob solcher gerade oder ungerade ist, geben hierzu einiges Licht . . . Ein langsames Stück im Zweyviertheil oder Sechsstheiltacte, spielt man etwas geschwinder, und eines im Allabreve- oder Dreyzweytheiltacte, langsamer, als im schlechten oder Dreyviertheiltacte.“

Vielleicht dient es dem Interpreten, Definitionen der wichtigsten Tempo- und Vortragsanweisungen aus zwei alten Enzyklopädien gegenüberzustellen, aus den Musik-Lexika von Johann Gottfried Walther⁷⁷ und Jean-Jacques Rousseau⁷⁸, zumal beide Autoren ihren Lesern praktische Hinweise geben wollen, die Sänger, Spieler und Dirigenten — einst wie heute — brauchen:

⁷⁴ Anleitung zum Clavierspielen, Berlin 1755, Seite 16.

⁷⁵ Siehe Anmerkung 6.

⁷⁶ Scherings Neuausgabe Seite 94—95.

⁷⁷ Siehe Anmerkung 7.

⁷⁸ Dictionnaire de Musique, Paris 1768.

überhaupt nicht bestehen. Daraus folgt, daß bei zyklischen Kompositionen, bei Sonaten, Suiten, Konzerten, Kantaten, Oratorien und Opern, die Einheit in der Mannigfaltigkeit⁷⁹ gewahrt bleiben muß. Wer also ein Largo pathetisch zerdehnt und gleich darauf ein Presto bis zur äußersten Grenze forciert, veräußerlicht nicht bloß den Affekt zum Effekt, er zerreißt auch den organischen Zusammenhang der Teile und stört das edle Ebenmaß, das den alten Meistern als Ideal galt.

Daß auf die gesamte Literatur vom Mittelalter bis zum Barock nicht ein und derselbe, absolute Tempobegriff bezogen werden kann, dürfte jedem einleuchten, der sich überlegt, wie sehr sich überhaupt das Gefühl für relative Schnelligkeit von der Ära der zu Fuß durchs Land ziehenden „Fahrenden Musikanten“ bis zum Zeitalter der Postkutsche wandelte — von modernen Rennwagen und Düsenflugzeugen ganz abgesehen. Deshalb lassen sich lediglich zwei Generalregeln aufstellen:

Wenn gerader Takt in dreiteiligen übergeht, tritt — sozusagen automatisch — eine Beschleunigung ein; und:

Lange Noten erfordern keineswegs ein feierlich-getragenes Zeitmaß, sondern im Gegenteil beschwingteres Tempo als kurze Werte.

Im allgemeinen bevorzugte man früher zügige, frische Tempi. Von Johann Sebastian Bach berichtet der Nekrolog⁸⁰:

„Im Dirigiren war er sehr accurat, und im Zeitmaaße, welches er gemeinlich sehr lebhaft nahm, überaus sicher.“

Und in der ältesten, von der Familie autorisierten Bach-Biographie⁸¹ heißt es⁸²:

„Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so

⁷⁹ Dieser von Jean-Pierre de Crousaz in seinem *Traité du Beau*, Amsterdam 1715, geprägte Begriff bildet bis zur Epoche Glucks ein Kriterium für künstlerische Leistungen, auch für reproduktive.

⁸⁰ Von Bachs Sohn Philipp Emanuel und Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola in Lorenz Christoph Mizlers *Musicalischer Bibliothek* Band IV Teil 1, Leipzig 1754; Neudruck u. a. im *Bach-Jahrbuch* 17. Jahrgang, Leipzig 1920, Seite 13—29.

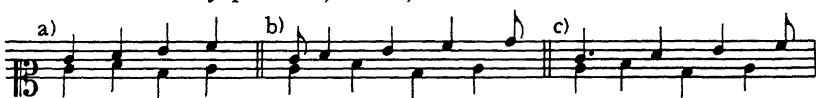
⁸¹ Johann Nicolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802; Neuausgabe u. a. von Josef Müller-Blattau, Augsburg 1925, Kassel und Basel 1950; Faksimile-Neudruck Frankfurt am Main 1950.

⁸² Seite 17.

viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach.“

Obwohl die alten Meister, die meist ihre Werke selbst interpretierten, das einmal gewählte Grundzeitmaß strikt durchhielten, sofern sich nicht das Satzprofil änderte, gestatteten sie sich — und anderen erprobten Musikern; aber nur solchen! — gewisse Freiheiten, die freilich nicht in outriertes allargando oder accelerando ausarten durften. Sie kannten bereits ein Tempo rubato, allerdings nicht in der romantischen Art des stringendo-calando⁸³, sondern etwa so, wie es der Hallensische Universitäts-Musikdirektor Daniel Gottlob Türk erklärt⁸⁴:

„Gemeiniglich versteht man darunter eine Art von Verkürzung und Verlängerung der Noten, oder ein Verrücken (Versetzen) derselben. Es wird nämlich Einer Note etwas von ihrer Dauer entzogen, (gestohlen,) und dafür einer Andern so viel mehr gegeben, wie in den nachstehenden Beyspielen b) und c).



Bey a) sind die simplen Noten, bey b) ist das Tempo rubato durch eine Voraussnahme (anticipatio) und bey c) durch eine Verzögerung (retardatio) angebracht. Man sieht hieraus, daß durch diesen Vortrag das Zeitmaß oder vielmehr der Takt im Ganzen nicht verrücket wird.. Dieses Tonverziehen, wie es sonst auch genannt wird, muß sehr behutsam angewandt werden, weil leicht Fehler in der Harmonie dadurch entstehen können.“

Häufige Tempo-Nuancierungen wünschten die alten Meister lediglich bei rhapsodischen Toccaten, die noch als gedruckte Kompositionen den Charakter improvisatorischer Freizügigkeit wahren sollten. Der römische Organist Girolamo Frescobaldi, von dessen Virtuosität die Chronisten märchenhafte Geschichten erzählen, bemerkt dazu folgendes⁸⁵:

⁸³ Siehe Boris Bruck, Wandlungen des Begriffes Tempo rubato, Dissertation Erlangen 1929.
⁸⁴ Klavierschule, Leipzig und Halle 1789, Seite 374—375.

⁸⁵ Vorrede zu den Fiori musicali, Venedig 1635, u. a. abgedruckt in den Ausgaben von Joseph Bonner und Maurice Aliamet Guilmant, Paris 1922, und von Hermann Keller, Leipzig 1943. Ähnlich lautet die Vorrede zu den erstmalig 1615 in Rom erschienenen Toccaten, deren Inhalt meine Geschichte des Orgelspiels Band I, Berlin 2/1959, auf Seite 371—372 zusammenfaßt.

„Wenn in den Toccaten einige Triller oder ausdrucksvolle Stellen (*passi affettuosi*) vorkommen, mögen sie *adagio* gespielt werden; bei parallel laufenden Achtelfiguren wird man etwas lebhafter, bei den Trillern dann wieder langsamer und hält im Zeitmaß zurück — obwohl man die Toccaten nach eigenem Belieben gemäß dem Geschmack des Spielers ausführen darf.

Die Anfänge aller Toccaten, selbst bei Achtelnoten, können *adagio* gespielt werden; und dann kann man gemäß ihrer Bewegung (*passi*) zum *allegro* übergehen.“

Breite Ritardandi bei Binnen-Zäsuren oder am Schluß — womöglich über mehrere Takte ausgedehnt — hemmen den Fluß der alten Musik, die nur selten in gewaltiger Steigerung ausklingt und kaum je in seufzender Klage er stirbt, sondern sich oft nach dem Ende hin auflockert; bei polyphonen Kompositionen vollends verzerren sie den Rhythmus und bringen den Ablauf der Linien zum Stagnieren. Wenn die alten Meister eine Stauung der Bewegung beabsichtigen, notieren sie meist tektonische Ritardandi; das mögen einige typische Beispiele aus der „Tafelmusik“ von Georg Philipp Telemann zeigen⁸⁶:

Violino I

Violino II

Violoncello
Fondamento

[metrische Ungenauigkeit]

⁸⁶ Hamburg 1733; herausgegeben von Max Seiffert in den Denkmälern Deutscher Tonkunst Band LXI und LXII, Leipzig 1927.

Flauto
Traversiere

Fondamento

6 — 6 6 — 7 — 6 — 6 6 #

Flauto
Traversiere

Fondamento

7 6 6 # 6 6/4 5/4

Tromba
Selvatica
I,II in Es

Violino I, II

Viola

Violoncello
e
Fondamento

[illegible]

Anstelle eines Résumés mögen wiederum Goldene Worte von Leopold Mozart⁸⁷ dieses Kapitel abschließen⁸⁸:

„Der Schüler muß sich sonderbar befeissen alles was er spielt in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat . . . Er muß sich also gleich anfangs in eine gewisse vernünftige Gelassenheit setzen; und besonders wenn er schwerere Stücke zur Hand nimmt, muß er dieselben nicht geschwinder anfangen, als er sich getrauet die darinn vorkommenden stärkern Passagen richtig wegzuspielen. Er muß die schweren Passagen öfters und besonders üben; bis er endlich eine Fertigkeit erhält das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo hinauszubringen.“

⁸⁷ Siehe Anmerkung 4.

⁸⁸ Seite 32.

Nach Abschluß dieses Kapitels erschien eine eingehende Studie von Irmgard Herrmann-Bengen, Tempobezeichnungen . . . im 17. und 18. Jahrhundert, Tutzing 1959.

Die alten Tänze

Überaus viele Werke der alten Meister — instrumentale wie vokale — tragen Tanzcharakter, auch wenn keine Überschrift das angibt. Die Allemande beispielsweise gehört nicht bloß zur Suite; sie kommt — mindestens ebenso oft — bei Sonatensätzen, Opernarien und Oratorienchören vor; und das gleiche gilt für die Gavotte, die Gigue, den Passepied und wie sie sonst heißen mögen.

Wir betrachten diese Tänze als historische Formen der Kunstmusik; früher indes erklangen sie nicht nur in der Kammer, im Theater und in der Kirche, sondern noch häufiger in der Schenke, im Ballsaal, in der Zunfttherberge und unterm Maibaum, wenn sich das junge Volk munter in der Ronde drehte und ältere Leute gravitatisch den Reihen schritten. Die Komponisten stilisierten geläufige Rhythmen und allen vertraute Melodietypen; und selbst wenn sie mitunter die Linien kontrapunktisch ineinander schlangen und die Stimmen kanonisch verzahnten, wahrten sie bewußt — wie später Johann Abraham Peter Schulz sagte⁸⁹ — den „*Schein des Bekannten*“. Deshalb konnte eigentlich überhaupt kein Mißverständnis entstehen, weder beim Sänger und Spieler noch beim Hörer; aus der Taktart, der Metrik, der Thematik und dem Formungsprinzip ergab sich von selbst das richtige Zeitmaß, das jedermann — im wahrsten Sinne des Wortes — am eigenen Leibe spürte; und mit den einzelnen Stücken assoziierten sich unwillkürlich bestimmte Affekte. So machten die alten Meister mit der Wahl tänzerischer Rhythmen von vornherein den Charakter der Musik kenntlich — ein Grund mehr, daß sie auf Tempovorschriften und Vortragsanweisungen verzichten durften.

Wir befinden uns in einer völlig anderen Situation als die Zeitgenossen von Jean-Baptiste Lully und François Couperin, denen es die „feine Sitte“ gebot, umschichtig bei einem Klavierlehrer und einem Ballettmeister Unterricht zu nehmen. Nur zu leicht unterlaufen mithin sogar routinierten Virtuosen Fehler oder zumindest Stilirrtümer, die den Reiz der alten Musik trüben, wenn nicht ihre Eigenart verfälschen. Um dem vorzubeugen, stellt die folgende Übersicht Definitionen von Autoren zusammen, die praktische Erfahrungen als Pädagogen, Komponisten und Interpreten systematisch auszuwerten wußten; sie beschränkt sich absichtlich auf fünf autoritative Theoretiker, deren

⁸⁹ Siehe Anmerkung 40.

Kompendien einst — und noch lange über ihre Epoche hinaus — den „Künstlern“ wie den „Liebhabern“ als Nachschlage-Bücher dienten: Johann Mattheson⁹⁰, Michael Praetorius⁹¹, Jean-Jacques Rousseau⁹², Daniel Gottlob Türk⁹³ und Johann Gottfried Walther⁹⁴. Jedem Zitat folgt das Bruchstück einer Kantate von Johann Sebastian Bach*, um nachzuweisen, daß die alten Tanzformen keineswegs von der „ernsten“, „geistlichen“ Musik ausgeschlossen blieben; nur beim Bransle, bei der Pavane und bei der Loure stehen andere Notenbeispiele, weil Bach die ersten beiden, zu seiner Zeit veralteten, nicht mehr verwendet und die dritte nur als Suitensatz benutzt.

Allemande

älterer Typ:

Praetorius⁹⁵: „*Alemande heist so viel, als ein deutsches Liedlein oder Tänzlein: Denn Alemagna heist Germania, vnd un Alemand ein Deutscher. Es ist aber dieser Tantz nicht so fertig vnd hurtig, sondern etwas schwehrmütiger vnd langsamer, als der Galliard, Sintemaln keine extraordinariae motiones darinn gebraucht werden.*“

J. S. Bach, Kantate 13 Nr. 6



neuerer Typ:

Mattheson⁹⁶: „*Die Allemande nun ist eine gebrochene, ernsthaftte und wol ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen oder*

⁹⁰ Siehe Anmerkung 3.

⁹¹ Siehe Anmerkung 5.

⁹² Siehe Anmerkung 78.

⁹³ Klavierschule, Leipzig und Halle 1789.

⁹⁴ Siehe Anmerkung 7.

* Mir Bezug auf Wolfgang Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (BWV), Leipzig 1950 und später.

⁹⁵ Bernoullis Ausgabe Seite 37.

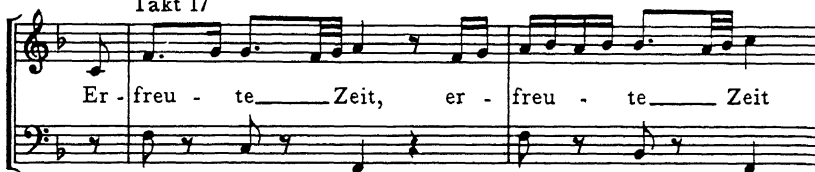
⁹⁶ Seite 232.

vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet.“

J. S. Bach, Kantate 83 Nr. 1



Takt 17



Bourrée

Türk⁹⁷: „Die Bourree wird im Zweyzweytel- oder Viervierteltakte geschrieben, und fängt mit einem Viertel im Auftakte an. Ihr Charakter ist etwas munter, daher muß sie mäßig geschwind gespielt und ziemlich leicht vorgetragen werden.“

J. S. Bach, Kantate 26 Nr. 4



Takt 17

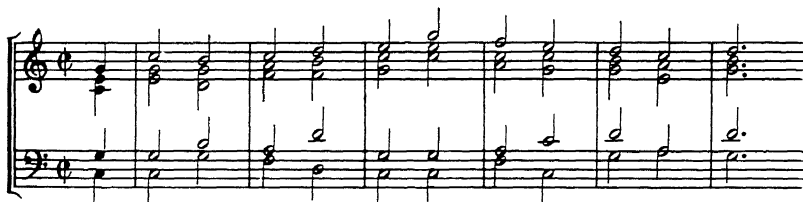




Bransle

Praetorius⁹⁸: „Bransle ist ein Frantzösischer Tantz: Vielleicht von Bransler, das heist zittern, sich regen, rühren oder bewegen. Es ist aber in diesen Tänzten die Commotion vnd bewegung nicht so hefftig, wie in den Galliarden vnd Courranten, sondern gar gelind, allein mit den Knien ohne Sprünge.“

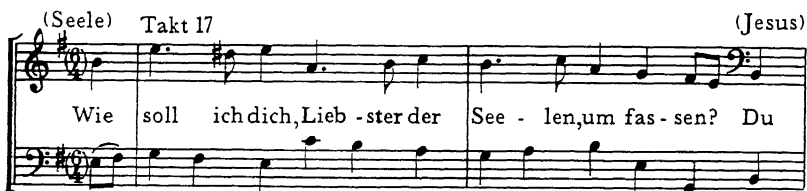
M. Praetorius, Terpsichore, Wolfenbüttel 1612



Courante

Praetorius⁹⁹: „Couranten haben den Namen à Currendo oder Curitando, weil dieselbe meistentheils mit gewissen abgemessenen Sprüngen auff vnd nieder, gleich als mit lauffen im Tantzten gebraucht werden.“

J. S. Bach, Kantate 152 Nr. 6



⁹⁸ Bernoullis Ausgabe Seite 36—37.

⁹⁹ Bernoullis Ausgabe Seite 37.



Forlane

Rousseau¹⁰⁰: „Ihr Takt ist $\frac{6}{8}$; man schlägt sie munter, und der Tanz ist ebenfalls sehr fröhlich.“

J. S. Bach, Kantate 148 Nr. 2



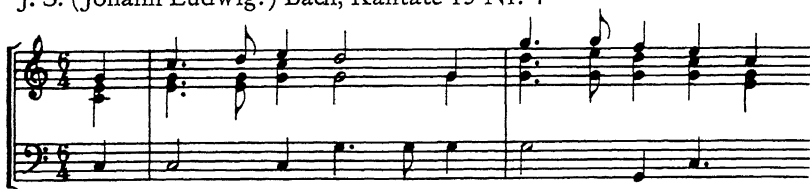
Gaillarde

Praetorius¹⁰¹: „Galliarda Italicé Gagliarda, est strenuitas, fortitudo, vigor, in Frantzösischer Sprach Gaillard oder Gaillardise, vnd heist eine gerade Geschwindigkeit. Also, wenn ich einen wol proportionirten geraden Menschen nennen wil, so sage ich von ihm / c'est un homme bien gaillard. Weil demnach der Gaillard mit geradigkeit vnnnd guter Disposition mehr als andere Tántze muß verrichtet werden, als hat er ohne zweiffel den Namen daher bekommen.“

¹⁰⁰ Seite 222.

¹⁰¹ Bernoullis Ausgabe Seite 36.

J. S. (Johann Ludwig?) Bach, Kantate 15 Nr. 4



Takt 6



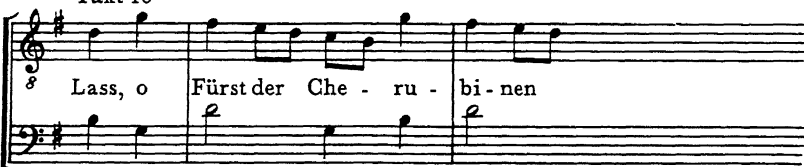
Gavotte

Mattheson¹⁰²: „Ihr Affect ist wirklich eine rechte jauchzende Freude. Ihre Zeitmaasse ist zwar gerader Art; aber kein Vierviertel-Tact; sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen besteht; ob er sich gleich in Viertel, ja gar in Achtel theilen läßt. Ich wollte wünschen, daß dieser Unterschied ein wenig besser in Acht genommen würde, und daß man nicht alles so überhaupt eine schlechte Mensur nennen mögte: wie geschieht. Das hüpfende Wesen ist ein rechtes Eigenthum dieser Gavotten; keinesweges das lauffende.“

J. S. Bach, Kantate 130 Nr. 5



Takt 16



Gigue

Mattheson¹⁰³: „Die gewöhnlichen oder Engländischen Gigue haben zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet . . . Die welschen Gige endlich, welche nicht zum Tanzen, sondern zum Geigen (wovon auch ihre Benennung herrühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äussersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit; doch mehrentheils auf eine fließende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschliessende Strom-Pfeil eines Bachs.“

J. S. Bach, Kantate 208 Nr. 14

Ihr Fel - der und Au - en, lasst grü - nend euch schauen!

Loure

Rousseau¹⁰⁴: „Gewöhnlich im $\frac{6}{4}$ -Takt. Wenn auf jede Zählzeit drei Noten kommen, punktiert man die erste und setzt die mittlere kurz ab.“

J. S. Bach, Fünfte Französische Suite 6. Satz

¹⁰³ Seite 228.

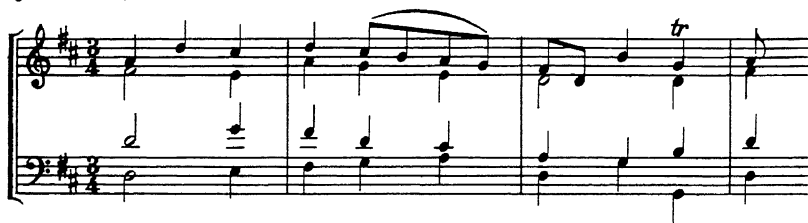
¹⁰⁴ Seite 269.



Menuett

Rousseau¹⁰⁵: „Der Charakter des Menuetts ist eine elegante und vornehme Einfachheit; das Zeitmaß ist dabei eher gelassen als schnell; und man darf sagen, daß das Menuett von allen Gattungen der Tänze, die bei unseren Bällen gebraucht werden, am wenigsten lustig ist.“

J. S. Bach, Kantate 138 Nr. 5



Takt 21



Passepied

Walther¹⁰⁶: „ist ein gar geschwinder Frantzösischer Tantz, in $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Tact gesetzt, fängt mit einem Achtel im Aufheben des Tacts an.“

J. S. Bach, Kantate 22 Nr. 4



¹⁰⁵ Seite 279.

¹⁰⁶ Seite 465.

Takt 17



Pavane

Praetorius¹⁰⁷: „Es ist aber Pavane eine Art von bestendiger vnd gravitetischer Music: Wie denn die Pavanen, wenn sie in ein consort von allerhand lieblichen Instrumenten musicirt werden, ein sonderbahre, anmutige, darneben auch prächtige Harmoniam von sich geben. Ist aber sonsten fürnemlich zu gravitetischen Tänzten ordinirt vnd gerichtet.“

Johannes Schultz, Musicalischer Lustgarte, Lüneburg 1622, Nr. 32



Polonäse

Türk¹⁰⁸: „Die Polonoise, ein polnisches National-Tanzstück im Dreyvierteltakte, von feyerlich gravitatischem Charakter.“

J. S. Bach, Kantate 212 Nr. 12



¹⁰⁷ Bernoullis Ausgabe Seite 36.

¹⁰⁸ Seite 402.

Rigaudon

Mattheson¹⁰⁹: „Dessen Melodie ist, meines Erachtens, eine von den artigsten. Ihre Eigenschaft besteht in einem etwas tändelnden Schertz ... Ubrigens ist der Rigaudon ein rechter Zwitter, aus der Gavot und Bourree zusammengesetzt, und mögte nicht unfüglich eine vierfache Bourree heissen.“

J. S. Bach, Kantate 173a Nr. 6



Takt 17



Sarabande

Walther¹¹⁰: „ist eine gravitatische, denen Spaniern insonderheit sehr beliebte und gebräuchliche etwas kurtze Melodie, welche allezeit zum Tantzen den $\frac{3}{4}$, zum Spielen aber bisweilen den $\frac{3}{2}$ Tact, langsam geschlagen, und zwey Reprisen hat.“

J. S. Bach, Kantate 212 Nr. 8



¹⁰⁹ Seite 226.

¹¹⁰ Seite 542.

- Takt 31

Un - ser treff - li - cher, lie - ber Kam - mer - herr

Siciliano

Türk¹¹¹: „Ein Siciliano (alla Siciliana) wird schmeichelnd vorgetragen und in einer sehr gemäßigten Bewegung gespielt ... Die häufig vorkommenden punktierten Noten dürfen nicht abgestoßen werden.“

J. S. Bach, Kantate 140 Nr. 3

Takt 9

Wann kommst du, mein Heil? Ich kom - me, dein Teil.

¹¹¹ Seite 402.

Der Vortrag

Die alten Meister — meist Komponisten, Interpreten und Pädagogen in einer Person — verstanden unter dem „Vortrag“ zweierlei, nämlich die Fähigkeit, die Noten auf Anhieb richtig abzusingen oder abzuspielen, und die Gewandtheit, sie im Augenblick sinngemäß zu ergänzen. Jeder Musikbeflissene, auch wenn er sich nur bescheiden unter die „Liebhaber“ rechnete, sollte beides miteinander verbinden und gegeneinander abwägen können. Wer lediglich peinlich genau die gedruckten oder geschriebenen Zeichen reproduzierte, vermochte den Geist des Werkes und seines Schöpfers nicht zu erfassen und weder sich noch sein Publikum in die rechte Stimmung zu versetzen. Wer aber in eine Komposition willkürlich subjektive Empfindungen projizierte, mußte den Tadel der „Kenner“ fürchten, die kritisch über die Wahrheit, Reinheit und Echtheit der Kunst wachten.

Johann Sebastian Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel beendet den ersten Teil seiner — mehrfach neu aufgelegten und viel benutzten — Klavierschule¹¹² mit einem langen Kapitel „Vom Vortrage“, das einunddreißig Paragraphen enthält, deren wichtigste lauten¹¹³:

„Es ist unstreitig ein Vorurtheil, als wenn die Stärcke eines Clavieristen in der blossen Geschwindigkeit bestände. Man kan die fertigsten Finger, einfache und doppelte Triller haben, die Applicatur verstehen, vom Blatte treffen, es mögen so viele Schlüssel im Lauffe des Stückes vorkommen als sie wollen, alles ohne viele Mühe aus dem Steg ereif transponiren, Decimen, ja Duodecimen greiffen, Läufer und Kreutzsprünge von allerley Arten machen können, und was dergleichen mehr ist; und man kan bey dem allen noch nicht ein deutlicher, ein gefälliger, ein rührender Clavieriste seyn . . .

Worinn aber besteht der gute Vortrag? in nichts anderm als der Fertigkeit, musikalische Gedanken nach ihrem wahren Inhalte und Affect singend oder spielend dem Gehöre empfindlich zu machen . . . Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmäßige ausschliesset. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“

¹¹² Siehe Anmerkung 1.

¹¹³ Seite 115—119.

Moderne Interpreten, die jedes noch so geringfügige Zeichen für eine Offenbarung des Komponisten halten, müssen sich zunächst daran gewöhnen, daß bei der alten Musik gewisse Eigentümlichkeiten der Notation vorkommen, die von uns aus gesehen inkorrekt anmuten. Zum Beispiel vermied man früher, Triolen zu schreiben, die aus einem Viertel und einem Achtel bestehen, und benutzte stattdessen ein punktiertes Achtel und ein Sechzehntel. Damit meinen die alten Meister keineswegs einen intrikaten, pikanten Rhythmus, der Partikeldchen gegeneinander verschiebt — so etwas gibt es erst seit dem Übergang zum „galanten“ Stil —; es handelt sich lediglich um eine graphische Vereinfachung, die seinerzeit jedermann richtig verstand. Die Courante der vierten Französischen Suite von Johann Sebastian Bach darf also nicht „buchstabengetreu“ so erklingen, daß jeweils das Sechzehntel des unteren Systems kurz nach dem dritten Triolen-Achtel der rechten Hand eintritt:



Die nervöse Unruhe, die so gar nicht zum Charakter der munter fließenden Courante paßt, schwindet sofort beim sinngemäßen Lesen und Spielen:



Doppelpunktierungen zeichnen die alten Meister nur gelegentlich auf, am seltensten die deutschen; sie empfehlen aber ihre Verwendung, sofern die Musik einen „heftigen“ Affekt aufweist und der Interpret zum Beschleunigen des Tempos neigt oder die Spannung der Komposition nicht ausreicht.

Leopold Mozart¹¹⁴ erklärt ausführlich¹¹⁵:

„Es giebt in langsamen Stücken gewisse Passagen, wo der Punct noch etwas länger gehalten werden muß, ... wenn anders der Vortrag nicht zu schläferig ausfallen soll. Z. E. wenn hier



der Punct in seiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es einmal zu faul und recht schläferig klingen. In solchem Falle nun muß man die punctirte Note etwas länger aushalten; die Zeit des längern Aushalten aber muß man der nach dem Puncte folgenden Note, so zu reden, abstehlen.“

Die Ausführung dieser Manier veranschaulicht Friedrich Wilhelm Marpurg, der sich in seinen Schriften um größtmögliche Deutlichkeit bemüht, mit folgenden Notenbeispielen¹¹⁶:



Eine Doppelpunktierung — allerdings in anderer Form und anderem Sinn — meint übrigens Johann Sebastian Bach bei der D-dur-Fuge im ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ mit der Figur

Die meisten Pianisten spielen:



Richtig muß es aber so klingen:



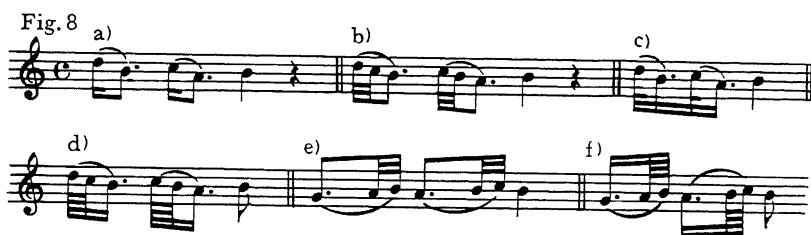
¹¹⁴ Siehe Anmerkung 4.

¹¹⁵ Seite 39.

¹¹⁶ Anleitung zum Clavierspielen, Berlin 1755, Tabelle I Figur 21.

Zu den „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“, auf die sich Interpreten alter Musik wieder besinnen sollten, gehört auch der sogenannte „Lombardische Geschmack“, den manche Komponisten fixieren, außerdem aber dem Belieben des Sängers und Spielers überlassen; er dient vor allem dazu, Sequenzen zu nuancieren und Wiederholungen zu variieren. Johann Joachim Quantz¹¹⁷ beschreibt ihn etwas umständlich wie folgt¹¹⁸:

„Mit den Noten bey Fig. 8, wo der Punct hinter der



zweyten Note steht, hat es wegen der Länge des Punctes, und der Kürze der ersten Note, eine Gleichheit, mit den . . . punctirten Noten. Sie stehen nur umgekehret. Die Noten D und C bey (a) müssen eben so kurz seyn, als die bey (c), es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaaße. Mit den zwey geschwinden Noten bey (b) und (d) verfährt man auf gleiche Weise; und bekommen hier zwey Noten nicht mehr Zeit, als dort eine. Bey (e) und (f) werden die Noten nach den Puncten eben so geschwind und präcipitant gespielet, als die vor den Puncten bey (b) und (d). Je kürzer man die ersten Noten bey (a) (b) (c) (d) macht: ie lebhafter und frecher ist der Ausdruck. Je länger man hingegen bey (e) und (f) die Puncte hält: ie schmeichelnder und annehmlicher klingen diese Arten von Noten.“

Die meisten „Unterlassungssünden“ begehen moderne Sänger und Kapellmeister dadurch, daß sie bei Einschnitten und Kadenzen der Rezitative die *Appoggiatura* nicht beachten, eine besondere Gattung der Vorhalte und Vorschläge, die man einst nicht anzumerken brauchte, weil alle Musiker sie traditionell zu handhaben wußten.

¹¹⁷ Siehe Anmerkung 6.

¹¹⁸ Seite 22—23 der Neuausgabe Scherings.

In der „Anleitung zur Singkunst“, die Johann Friedrich Agricola aus dem Italienischen übersetzte¹¹⁹, stehen folgende Regeln, die jeder Studierende aufmerksam durchlesen und befolgen sollte¹²⁰:

„Die Recitativcadenzen werden gemeiniglich so ausgeschrieben (1): man singt aber die vorletzte Note eine Quarte höher, und wiederholet also die vorhergehende (2). Einige Componisten pflegen sie auch so zu schreiben wie man sie singt. Endiget sich aber eine solche Cadenz mit einer einzigen langen Sylbe; so macht man vor der letzten Note nur einen Vorschlag aus der Quarte von oben (3). 2) Vor einer Note die einen anschlagenden Terzensprung herab macht, absonderlich wenn ein kurzer Einschnitt, der ein Komma oder anderes Unterscheidungszeichen ausdrückt, darauf folget, pflegt man zuweilen entweder einen Vorschlag aus der Secunde von oben anzubringen, denselben auch wohl, in zärtlichen Stellen, mit einem leisen Pralltriller zu begleiten (4): oder man setzt, zumal wenn noch eine Note nachkömmt die auf eben demselben Tone bleibt, an Stellen die nicht affectuos sind, anstatt der ersten Note nur den Vorschlag (5). Ein gleiches kann man, in ähnlichen Fällen, auch anbringen, wenn die zwei Noten anstatt der Terze nur eine Secunde fallen (6).“

(1) (2)

e non a - mo - re. e non a - mo - re.

(3)

cam - bia-to an-cor sa - rà, sa - rà.

4
2

¹¹⁹ Siehe Anmerkung 43.

¹²⁰ Seite 154—155.

(4)

co-me s'ar-da e s'ag-ghiaccia a un pun-to sol tum'in-se-

co-me s'ar - da a un pun - to sol

(5)

troppo à il suo cor av - vol - to. av - vol - to.

(6)

d'ogn'almaina - mo - ra - ta mo - ra - ta, mo - ra - ta.

Im ersten Rezitativ der „Johannis-Passion“ von Johann Sebastian Bach beispielsweise darf also der Evangelist nicht singen, wie es geschrieben steht:

Je-sus ging mit sei-nen Jün-gern über den Bach Kidron, da war ein

6b
4

Gar-ten, dar-einging Je - sus und sei - ne Jün-ger.

Ju-das a - ber, der ihnver - riet, wus-te den Ort auch, denn

Je - sus ver-sammeltesich oft daselbst mit sei-nen Jüngern.

Erst die Einfügung der notwendigen Appoggiaturen gestattet freie und natürliche Deklamation:

Je - sus ging mit sei-nen Jüngern über den Bach Kidron, da war ein

Gar-ten, dar-einging Je - sus und sei - ne Jün-ger.

Ju-das a-ber, der ihn ver-riet, wuss-te den Ort auch, denn

Je-sus ver-sammelte sich oft da selbst mit sei-nen Jün-ge-rn.

Johann Abraham Peter Schulz legte in einem Artikel für Johann Georg Sulzers „Allgemeine Theorie der Schönen Künste“¹²¹ die Prinzipien des guten Vortrags kurz und bündig dar; und schon er — ein Enkelschüler von Johann Sebastian Bach — mußte klagen, daß seine Generation die Musik der alten Meister modisch verunstaltete¹²²:

„Ein Stück von großem und pathetischem Ausdruck muß aufs schwerste und nachdrücklichste vorgetragen werden: dies geschieht, wenn jede Note desselben fest angegeben, und angehalten wird, fast als wenn *tenute* darüber geschrieben wäre. Hingegen werden die Stücke von gefälligem und sanftem Ausdruck leichter vorgetragen; nemlich, jede Note wird leichter angegeben, und nicht so fest angehalten. Ein ganz fröhlicher oder tändelnder Ausdruck kann nur durch den leichtesten Vortrag erhalten werden. Wird diese Verschiedenheit im Vortrag nicht beobachtet, so geht bey vielen Stücken ein wesentlicher Theil des Ausdrucks verloren; und doch scheint es, als wenn heut zu Tage hierauf wenig mehr Acht gegeben werde . . . Statt des nachdrücklichen simpeln Vortrages, der Herz und Seel ergreift, strebt jeder nach dem Niedlichen, und Manierlichen, als wenn die Musik gar keinen andern Endzweck hätte, als das Ohr mit Kleinigkeiten zu belustigen.“

Die alten Meister versehen ihre Kompositionen verhältnismäßig selten mit Bögen, Punkten, Strichen und sonstigen Artikulationszeichen;

¹²¹ II. Teil, Leipzig 1774.

¹²² Seite 1253.

meist überlassen sie es dem Interpreten — und zwar in wohl erwogener pädagogischer Absicht — die passende Vortragsart zu finden, indem sie ihn zwingen, sich in den „Affekt“ der Musik zu versetzen.

Nebenbei bemerkt: Bei Manuskripten und Drucken aus der Zeit vor der sogenannten Klassik gelten Vortragsanweisungen wie Bindungen, Akzentuierungen und dergleichen — und übrigens auch dynamische Angaben — sinngemäß für sämtliche parallelen und analogen Stellen. Beispielsweise sinkt die Spannung der energiegeladenen a-moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ II, wenn der Spieler nur bei den ersten beiden Themeneinsätzen die mit Keilen notierten, „zackigen“ Achtel-motive charakteristisch markiert.

Alle Theoretiker — die ja, wie bekannt, die Praxis schildern oder aber kontrollieren — stimmen darin überein, daß beim Gebrauch der Artikulationsbögen äußerste Vorsicht und größte Sparsamkeit walten soll. Daniel Gottlob Türk¹²³, der fest in der Tradition des Barocks wurzelt, formuliert die folgende, absichtlich allgemein gefaßte Regel¹²⁴:

„Tonstücke von einem erhabenen, ernsthaften, feyerlichen, pathetischen ec. Charakter müssen schwer, voll und kräftig, stark accentuirt u.s.w. vorgetragen werden ... Einen etwas leichtern, und merklich schwächern, Vortrag erfordern die Stücke von einem angenehmen, sanften, gefälligen ec. Charakter ... Tonstücke, worin muntere, scherzhafte, freudige Empfindungen herrschen ... müssen ganz leicht vorgetragen werden; da hingegen traurige und ähnliche Affekten vorzüglich das Schleifen und Tragen der Töne erfordern.“

Bei lebhaften, markanten Rhythmen muß man demnach grundsätzlich „verschleifende“ Bindungen vermeiden, falls sie nicht der Urtext aus besonderen Gründen notiert; bei fein ziselierten, geschmeidigen Melodien dagegen ergeben sie sich gleichsam von selber, und oft stehen sie da auch im Original. Das zeigt etwa ein Vergleich zweier Sätze des ersten Brandenburgischen Konzerts von Johann Sebastian Bach nach dem Autograph*:

¹²³ Klavierschule, Leipzig und Halle 1789.

¹²⁴ Seite 359.

* Reduktion der Partitur auf die wichtigsten Stimmen.



Es gibt aber Dirigenten, die sich für befugt halten, auch im ersten Satz nachträglich Bögen anzubringen; wahrscheinlich bedenken sie nicht, daß dadurch der gewollte Kontrast zwischen beiden, dicht aufeinander folgenden Teilen gemildert wird und das Allegro viel von seiner elementaren Vehemenz einbüßt.

An welchen Stellen Bindungen angebracht erscheinen, sofern sie der Komponist nicht aufzeichnete, läßt sich — ohne verallgemeinern zu wollen — an den Werken Johann Sebastian Bachs ableiten, der seine Partituren genau phrasierte, wenn Mißverständnisse den Sinn entstellen konnten:

bei mordentartigen Tonumspielungen;

Siehe Kantate 46 Nr. 2



bei ausgesetzten Schleifern;

siehe Kantate 11 Nr. 1



bei Melismen;

siehe Kantate 12 Nr. 1



bei Tonketten mit zwischengeschalteten Repetitionsnoten;

siehe Kantate 7 Nr. 1



bei kleinstufigen Motiven;

siehe Kantate 81 Nr. 1



bei der Wiederholung von Tönen auf verschiedenen Zählzeiten;
siehe Kantate 55 Nr. 1



bei sogenannten Seufzerfiguren;
siehe Kantate 56 Nr. 1



Bei den letzten beiden Figuren galt es früher als selbstverständlich, gleich hohe Töne durch winzige Pausen zu trennen, weil sie sonst gar zu leicht in einen einzigen verschmelzen.

Und damit nun kein Zweifel aufkommen kann, ob, wann und warum Bindungen den Absichten der alten Meister in der Ära Bachs ent- oder widersprechen, entnimmt die folgende Zusammenstellung denselben Kantaten typische Formeln, die – entgegen heutiger Gepflogenheit – keine Bögen aufweisen.

Kantate 46 Nr. 3



Kantate 11 Nr. 1



Kantate 12 Nr. 5



Kantate 7 Nr. 1



Kantate 81 Nr. 5



Kantate 55 Nr. 3



Kantate 56 Nr. 3



Als gewöhnliche — sozusagen normale — Vortragsart wählten die Instrumentalisten im allgemeinen früher ein lockeres, mehr getupftes als „pikiertes“ *Non Legato*, die Streicher im besonderen ein ziemlich breites *Détaché*, das Johann Mattheson¹²⁵ launig glossiert¹²⁶:

„Auf Frantzösisch detaché, das getrennet ist, und nicht an einander hängt. Das Wort taccare heißt nicht kleben, sondern klecken; beflecken; welches bey dem kleben gewisser maassen geschieht.“

Das alte *Staccato* unterscheidet sich von dem eleganten, als „leichtflockig“ gerühmten *Spiccato*, mit dem moderne Virtuosen mitunter auch Sonaten von Arcangelo Corelli und Konzerten von Antonio Vivaldi brillante Lichter aufstecken möchten. Johann Joachim Quantz¹²⁷ definiert¹²⁸:

„Wenn bey einem Stücke: staccato steht, so müssen die Noten alle kurz gespielt, und mit dem Bogen abgesetzt werden. Da man aber, in gegenwärtigen Zeiten, selten ein Stück von einerley Noten zu setzen pfelet, sondern auf eine gute Vermischung derselben sieht: so

¹²⁵ Siehe Anmerkung 3.

¹²⁶ Seite 167.

¹²⁷ Siehe Anmerkung 6.

¹²⁸ Scherings Neudruck Seite 151.

werden über diejenigen Noten, welche das staccato erfodern, Strichelchen geschrieben. Man muß sich aber bey diesen Noten nach dem Zeitmaaße, ob das Stück sehr langsam, oder sehr geschwind gespielt wird, richten, und die Noten im Adagio nicht eben so kurz, als die im Allegro, abstoßen: sonst würden die im Adagio allzutrocken und mager klingen. Die allgemeine Regel so man davon geben kann, ist diese: Wenn über etliche Noten Strichelchen stehen, müssen dieselben halb so lange klingen, als sie an und vor sich gelten. Steht aber nur über einer Note, auf welche etliche von geringerer Geltung folgen, ein Strichelchen: so bedeutet solches, nicht nur daß die Note halb so kurz seyn soll, sondern daß sie auch zugleich, mit dem Bogen, durch einen Druck markiret werden muß. . . In einem Adagio können die Noten, so unter der concertirenden Stimme eine Bewegung machen, wenn auch keine Strichelchen drüber stünden, dennoch als ein halb staccato angesehen, und folglich zwischen einer jeden Note, ein klein Stillschweigen beobachtet werden.“

Präzise Unterschiede zwischen dem Staccato-Punkt, dem Strich und dem Keil lassen sich bei den alten Meistern nur selten einwandfrei feststellen¹²⁹, zumal ja beim hastigen Schreiben leicht ein Zeichen zu lang und zu dick gerät. Außerdem wollen manche Komponisten und Theoretiker mit Strichen und Keilen auch kurze, spitze Akzente kenntlich machen. Das tut zum Beispiel Leopold Mozart¹³⁰ in seiner Violinschule¹³¹, deren vierte Auflage skrupellos | mit ♯ vertauscht:

„In lustigen Stücken bringt man meistens den Accent bey der höchsten Note an, um den Vortrag recht lebend zu machen. Da geschieht es nun, daß der Nachdruck auf die letzte Note des zweyten und vierten Viertheils im geraden Tacte, im Zweyviertheiltacte aber auf das Ende des zweyten Viertheiles fällt; sonderbar wenn sich das Stück im Aufstreiche anfängt. Z. E.




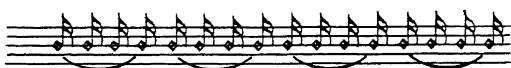
¹²⁹ Siehe die von Hans Albrecht herausgegebene Schrift „Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart“, Kassel, Basel und London 1957.

¹³⁰ Siehe Anmerkung 4.

¹³¹ Seite 259—260.

Dieß läßt sich nun aber in langsamen und traurigen Stücken nicht thun: denn da muß die Aufstreichsnote nicht abgestossen, sondern angehalten und singbar vorgetragen werden.“

Zeichen für das sogenannte „Tragen der Töne“, mit und ohne Punkte, also , kommen bereits in der frühesten selbständigen Instrumentalliteratur vor. Der Hallensische Organist Samuel Scheidt erläutert am Schluß des ersten Bandes seiner „Tabulatura nova“¹³² diese Spielmanier, die er bezeichnenderweise „Imitatio Violistica“ nennt:



„WO die Noten / wie allhier / zusammen gezogen sind / ist solches eine besondere art / gleich wie die Violisten mit dem Bogen schleiffen zu machen pflegen. Wie dann solche Manier bey fürnehmen Violisten Deutscher Nation / nicht vngebreuchlich / gibt auch auff gelindschlägigen Orgeln / Regalen / Clavicymbaln vnd Instrumenten / einen recht lieblichen vnd anmutigen concentum.“

Das Zeitalter des Spätbarocks und des „empfindsamen Stils“ identifiziert dieses „Portato“ — im ursprünglichen Sinne dieses heute anders gebrauchten Wortes — mit der Bebung, die freilich nur auf dem Klavichord, der Laute und allenfalls der Geige möglich ist. In der „Anleitung zum Clavierspielen“ von Friedrich Wilhelm Marpurg¹³³ heißt es:

„Wenn das Zeichen des Abstoßens und Schleifens sich auf verschiedenen hintereinander folgenden Noten beysammen findet, so bedeutet solches, daß die damit bezeichneten Noten durch einen etwas stärkern Druck mit den Fingern markiret, und als wie im ordentlichen Fortgehen zusammen gehänget werden sollen.“

Was die Zeitgenossen Bachs und Händels unter Tremolo und Vibrato verstanden, geht am besten aus einer Bemerkung Johann Matthesons¹³⁴ hervor¹³⁵:

¹³² Hamburg 1624; Neudruck von Max Seiffert in den Denkmälern Deutscher Tonkunst Band I, Leipzig 1892, und von Christhard Mahrenholz, Hamburg und Leipzig 1953.

¹³³ Berlin 1755, Seite 29.

¹³⁴ Siehe Anmerkung 3.

¹³⁵ Seite 114.

„Der Tremolo oder das Beben der Stimme ist . . . die allergelindeste Schwebung auf einem einzigen festgesetzten Ton, dabey meines Erachtens das Oberzünglein des Halses, (epiglottis) durch eine gar sanffte Bewegung oder Mäßigung des Athems, das meiste thun muß: so wie auf Instrumenten die blosser Lenckung der Fingerspitzen, ohne von der Stelle zu weichen, gewisser maassen eben das ausrichtet.“

Das Pizzicato verwenden die alten Meister gelegentlich tonmalerisch und zugleich symbolisierend; in Johann Sebastian Bachs Kantate 61 zum Beispiel soll es das Anklopfen des Heilands charakterisieren, in der Kantate 161 das Schlagen der letzten Stunde. Ein gewiegter Praktiker, der Bautzener Kantor Johann Samuel Petri¹³⁶, rügt Fehler, die man noch heute mitunter beobachten muß:

„Eine Nacherinnerung an die Geiger kan hierbey nicht schaden, welche darinn besteht . . . Daß sie beim pizzicato oder beim Kneipen der Saiten sich vor dem Reißen der Saiten hüten, noch mehr aber vor den bloßen Saiten, welche nicht nur viel zu stark gegen andre Töne klingen, sondern auch lange nachklingen . . . Sanfte Lautenmäßige Töne müssen beim pizzicato seyn. Man sage mir doch, ob die Laute angenehm klingen würde, wenn man ihre Saiten mit einer starken Stahlfeder mit Gewalt risse?“

Dämpfer benutzte man früher ab und zu bei Stücken, die „zärtliche“, „rührende“ und „traurige“ Affekte ausdrücken sollten. In einer Arie der Kantate 36 von Johann Sebastian Bach bezieht sich sogar der verschleierte Klang der Violine solo con sordino direkt auf den Text:

Auch mit ge-dämpf - ten, schwa - chen Stimmen

¹³⁶ Anleitung zur praktischen Musik, vermehrte Auflage Leipzig 1782, Seite 174—175.

Johann Joachim Quantz¹³⁷ gibt seinen Lesern — also auch uns — einen guten Rat¹³⁸:

„Bey den Dämpfern ist zu merken, daß man in langsamen Stücken mit Sordinen, nicht mit der größten Stärke des Bogens spielen, und die bloßen Seyten, so viel als möglich ist, vermeiden müsse. Bey geschleiften Noten kann man den Bogen etwas feste aufdrücken. Wenn aber die Melodie eine öftere Wiederholung des Bogens erfordert, so thut ein kurzer, und durch einen Druck belebter, leichter Strich, bessere Wirkung, als ein langer, gezogener, oder schleppender Strich: doch muß man sich hierinne nach der Sache, die man zu spielen hat, richten.“

Vortragsmanieren, die die alten Meister angeben oder mit deren Ergänzung sie rechnen, dürfen sich keinesfalls emanzipieren und dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums auf die individuelle „Auffassung“ des Sängers, Spielers oder Dirigenten ablenken. Sie sollen nichts als die Struktur und den Charakter der Komposition klar und eindringlich machen. Dazu gehört vor allem eine logisch durchgeführte Artikulation¹³⁹, die die motivische Gliederung berücksichtigt, ohne komplexe Themen und weit schwingende Kantilenen durch Überphrasierung in zusammenhanglose Teilchen zu zerlegen — dazu gehört ferner eine korrekte Interpunktion, die die Gesetze der natürlichen Sprache auf die musikalische Deklamation überträgt — und schließlich eine reiche Phantasie, die sich mit Ehrfurcht vor dem Kunstwerke paaren muß. Wenn sich all dies harmonisch miteinander verbindet, dann entsteht von selbst jene „Deutlichkeit“, die Johann Abraham Peter Schulz als Ideal des Vortrages preist¹⁴⁰:

„Zur Deutlichkeit des Vortrages gehöret 1) daß man die Taktbewegung des Stücs treffe ... Der Spiehler oder Sänger muß sich schon durch die Erfahrung ein gewisses Maaß von der natürlichen Geltung der Notengattungen erworben haben; denn man hat Stücke, die gar keine Bezeichnung der Bewegung haben, oder blos mit Tempo giusto bezeichnet sind. Er muß daher die Notengattungen des Stücs übersehen ... Auf diese Art ist er im Stande, die Bewegung des Stücs

¹³⁷ Siehe Anmerkung 6.

¹³⁸ Scherings Neuausgabe Seite 153.

¹³⁹ Siehe Hermann Keller, Phrasierung und Artikulation, Kassel und Basel 1955.

¹⁴⁰ Johann Georg Sulzers Allgemeine Theorie der Schönen Künste, II. Teil, Leipzig 1774, Seite 1248—1252.

ziemlich genau zu treffen. Sie ganz genau zu treffen, wird erfordert, daß er zugleich auf den Charakter und Ausdrucks [!] des Stükes sein Augenmerk habe . . .

2) Daß jeder Ton rein und distinkt angegeben werde. Bey einigen kreischt der Ton, wenn sie forte, oder bricht sich, wenn sie piano spielen oder singen; dies ist höchst unangenehm. In geschwinden Stücken oder Läufern muß jeder Ton rund und deutlich von den andern abgesondert, vernommen werden; ohnedem wird der Vortrag undeutlich . . .

3) Müssen die Accente des Gesanges fühlbar gemacht werden . . . Die erste Note eines Takts, der nur ein Theil einer Phrase ist, kann nicht so stark marquiéret werden, als wenn die Phrase mit ihr anfängt, oder wenn sie der Hauptton einer Phrase ist. Diejenigen, die dieses nicht beobachten, sondern in allen Stücken durchgängig die erste Taktnote gleich stark marquieren; verderben das ganze Stük; denn dadurch, daß sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden sie der Deutlichkeit des Ganzen . . .

4) Müssen die Einschnitte aufs deutlichste und richtig marquiéret werden. Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen . . .

Worin besteht aber der Ausdruck im Vortrage? Er besteht in der vollkommenen Darstellung des Charakters und Ausdrucks des Stükes. Sowol das Ganze als jeder Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affekt und in demselben Schatten und Licht, worin der Tonsezer es gedacht und gesezt hat, vorgetragen werden. Wem ist unbekannt, wie man in der Rede einer Folge von Worten durch den verschiedenen Ton der Aussprache einen verschiedenen, ja oft einen entgegengesetzten Ausdruck geben, oder durch eine eintönige kalte Aussprache gar allen Ausdruck benehmen könne? Daß dieses bey einer melodischen Folge von Tönen eben so wol angehe, ist außer Zweifel, und nur zu ofte wahr. Jedes gute Tonstük hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruck, der sich auf alle Theile desselben verbreitet; diese muß der Sänger oder Spiehler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er gleichsam aus der Seele des Tonsezers spielt.“

Wie man eine solche „Deutlichkeit“ des Vortrags erlangen kann? nicht durch Regeln und Rezepte, sondern durch stetiges Nachdenken, emsiges Studieren und unermüdliches Probieren — nicht durch Routine, sondern durch Fleiß — nicht durch ausgeklügelte Effekte, sondern allein durch Versenkung in den Stil jedes einzelnen Werkes.

Und perfekte Techniker, die alte Musik kühl und nüchtern, gleichsam unbeteiligt reproduzieren, mögen die Mahnung beherzigen, die Carl Philipp Emanuel Bach¹⁴¹ vor rund zwei Jahrhunderten an die Virtuosen seiner Epoche richtete¹⁴²:

„Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.“

¹⁴¹ Siehe Anmerkung 1.

¹⁴² Seite 122.

Die Dynamik

Das Wort Dynamik kommt in der älteren Literatur nicht vor; wahrscheinlich übertrug es erst der Schweizer Gesanglehrer Hans Georg Nägeli¹⁴³ von der philosophischen Terminologie Immanuel Kants auf die Musik, und zwar unter pädagogischem Aspekt. Wenn man nun diesen Spätbegriff auf frühere Epochen anwenden will, gilt es zunächst zu berücksichtigen, daß er sich bis zur Ära Johann Sebastian Bachs auf die Einheit von Stärkegrad und Klangqualität beziehen muß, weil nämlich ein einziger dieser Faktoren damals kaum je isoliert auftritt. Beide besitzen keinen Eigenwert, sondern hängen von der Struktur der Komposition ab und unterstützen — latent oder akzessorisch — andere Elemente, die Rhythmik, Melodik und Harmonik. Dynamik, auf die Vergangenheit projiziert, bedeutet demnach — im ursprünglichen Sinne des Wortes —: Lehre von der wirkenden Kraft, die nicht selbständig erscheinen kann, sondern eines Mediums oder Objekts bedarf.

Diese kinetische Energie äußert sich im gesamten Organismus des Kunstwerks, nicht bloß in einzelnen, außergewöhnlichen Wendungen und überraschenden Einfällen; und darin liegt wohl der Grund, daß die alten Meister, die sich nicht gern mit vagen Experimenten beschäftigten, insgesamt auf dynamische Vorschriften verzichten durften.

Die enge Verbindung, wenn nicht gar Identität von Stärkegraden und Intensitätsstufen des Klangs läßt sich am leichtesten an barocken Orgel-Dispositionen demonstrieren. Gottfried Silbermann — um einen beliebigen Namen zu nennen — verwendete bei dem dreimanualigen Instrument, das er 1732–1736 für die Dresdener Frauenkirche baute, im Hauptwerk „*große und gravitaetische*“ Mensuren, im Oberwerk „*scharffe und penetrante*“, im Brustwerk „*delicate und liebliche*“, im Pedal „*starcke und durchdringende*“¹⁴⁴. Und die norddeutschen Orgelbaumeister, an ihrer Spitze Arp Schnitger, pflegten mindestens die Prinzipalstimmen in der Höhenlage gegeneinander abzustufen, am

¹⁴³ Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli, Zürich 1810.

¹⁴⁴ Nach der „Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgel-Werken in Teutschland mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik“, Breslau 1757, Seite 27.

liebsten aber auch die Flötenregister und Gedackte mit ihren Aliquoten, sofern die Gemeinden die Kosten bewilligten, im Hauptwerk auf dem Sechzehnfuß basierend, im Oberwerk auf dem Achtfuß, im Rückpositiv auf dem Vierfuß, im Brustwerk auf dem Zweifuß und im Pedal — falls der Platz und das Geld ausreichten — auf einem offenen Zweiunddreißigfuß. So fand zum Beispiel Johann Josua Mosengel bei der Orgel im Dom zu Königsberg in Preußen, die er restaurieren sollte, folgende prinzipale Reihen vor¹⁴⁵:

Oberwerk:	Brustwerk:
Prinzipal 8'	Prinzipal 2'
Oktave 4'	Repetierende Quinte 1 ¹ / ₃ '
Superoktave 2'	Sedecima 1'
Quinte 1 ¹ / ₃ '	Zimbel
Mixtur zehnfach	
Rückpositiv:	Pedal:
Prinzipal 4'	Prinzipal 16'
Oktave 2'	Oktave 8'
Quinte 1 ¹ / ₃ '	Oktave 4'
Mixtur zehnfach	Mixtur zwölffach

Er arbeitete diese Orgel von 1718 bis 1721 gründlich um, erweiterte sie aber nicht etwa um ein paar zarte Solo-Register, sondern fundierte die Prinzipalchöre kräftiger¹⁴⁶:

Hauptwerk:	Brustpositiv:
Großprinzipal 16'	Prinzipal 4'
Oktave 8'	Oktave 2'
Oktave 4'	Zimbel-Mixtur dreifach
Superoktave 2'	
Mixtur acht-neun-zehnfach	

¹⁴⁵ Nach der von Johann Mattheson herausgegebenen zweiten Auflage der Musicalischen Handleitung von Friedrich Erhardt Niedt, Hamburg 1721, Seite 182—183.

¹⁴⁶ Nach Walter Eschenbach, Die neue Orgel in der Dom- und Kathedralkirche zu Königsberg, Königsberg o. J., Seite 3—4; abweichend u. a. in Friedrich Wilhelm Marpurgs Historisch-Kritischen Beyträgen Band III 6. Stück, Berlin 1758, Seite 513—515.

Oberpositiv:	Pedal:
Prinzipal 8'	Subkontra-Prinzipal 32'
Oktave 4'	Prinzipal 16'
Scharfe Quinte 2 ² / ₃ '	Spitzquinte 5 ¹ / ₃ '
Superoktave 2'	Oktave 4'
Sifflöte 1'	Mixtur sechs-sieben-achtfach
Mixtur vier-fünffach	

Außerdem differenzieren die alten Orgelbauer — Handwerker und Künstler in einer Person — die Pfeifenreihen der einzelnen Laden durch charakteristische Intonation, durch die Steilheit der Obertonpyramide, durch die Stellung im Raum und den akustischen Einfallswinkel, mitunter auch durch Drosselung des Winddrucks. Auf ihren Instrumenten stehen sich demnach mehrere Plena gegenüber, unterschieden weniger durch die Stärke als durch ihren spezifischen Klang. Unvollständige, nur mit schwachen, grundtönigen Registern versehene „Säuselmanuale“ gab es früher so wenig wie fragmentarische Baßklaviere, die sich lediglich fürs Fundament eignen; auch die französischen Kornett-Récits und die in Italien gebräuchlichen „angehängten“ oder transmittierten Pedale bilden nur scheinbar eine Ausnahme, handelt es sich doch bei ihnen um sogenannte „Abzüge“ aus kompletten Werken.

Das Prinzip der klanglichen Staffelung läßt sich am besten an der alten Orgel nachweisen, weil in den Kirchen immerhin viele wertvolle „tönende Denkmale“ von der Modernisierungssucht späterer Generationen verschont blieben; es trifft aber auch auf die Kantoreien, Stadtpfeferkapellen und sonstigen Ensembles zu, zumal ja die Orgelbauer eine Synthese sämtlicher Ausdrucksmittel der musica mundana et humana erstrebten, so wie Michael Praetorius sagt¹⁴⁷:

„Ja dieses vielstimmige liebliche Werck begreiff alles das in sich / was etwa in der Music erdacht vnd componiret werden kan / vnd gibt so einen rechten natürlichen klang laut vnd thon von sich / nicht anders als ein gantzer Chor voller Musicanten, do mancherley Melodeyen / von junger Knaben vnd grosser Männer Stimmen gehört werden. In summa die Orgel hat vnd begreiff alle andere Instrumenta musica, groß vnd klein / wie die Nahmen haben mögen /

¹⁴⁷ Syntagmatis Musici Tomus Secundus De Organographia, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck Kassel 1929 und 1958, Seite 85.

alleine in sich. Wiltu eine Trummel / Trummet / Posaun / Zincken / Blockflöt / Querpfeiffen / Pommern / Schalmeyen / Doltzian / Racketten / Sordounen / Krumphörner / Geigen / Leyern / ec. hören / so kanstu dieses alles / vnd noch viel andere wunderliche lieblichkeiten mehr in diesem künstlichem Werck haben: Also daß / wenn du dieses Instrument hast vnd hörest / du nicht anderst denckest / du habest vnd hörest die andern Instrumenta alle miteinander . . . Vnd die Warheit zubekennen / so ist keine Kunst so hoch gestiegen / als eben die Orgelkunst: Denn der Menschen subtile Spitzfindigkeit vnd fleissiges nachdencken hat es dahin gebracht / daß sie nun gantzlichen ohne einigen fernern zusatz / wol bestehen bleiben kan.“

Noch das Orchester, mit dem Johann Sebastian Bach seine beiden D-dur-Suiten und Georg Friedrich Händel seine „Feuerwerksmusik“ aufführte, bestand — wie die Orgel — aus gleichwertigen, selbständigen und vollständigen Klanggruppen. Mit der Variatio per choros, der umschichtigen Abwechslung und Kombination der Streicher, Holzbläser und — sofern erwünscht und verfügbar — Trompeten mit Pauken oder in seltenen Fällen einer ganzen Gruppe von Hörnern erzielten die alten Meister auf die natürlichste Weise elementare dynamische Wirkungen, die sich aus dem Stil der Komposition von selbst ergaben, und für die man deshalb keinerlei Vorschriften brauchte. Ein paar Takte aus der Ouvertüre zum „Occasional Oratorio“ Händels genügen wohl, dieses Prinzip verständlich zu machen:

Trompete I, II, III

Pauken

Oboe I, II

Violine I, II
Viola

Bassi



Die absolute Stärke solcher Gruppen differierte gar nicht erheblich, weil die alten schalmeienartigen Rohrblattinstrumente, die schlanken, ventillosen Trompeten und die dünn besaiteten Kurzhalsgeigen ziemlich ähnlich klangen — andernfalls wären Kombinationen, die Michael Praetorius¹⁴⁸ für die wahlweise Besetzung einer doppelchörigen Motette von Orlando di Lasso vorschlägt¹⁴⁹, absurd gewesen:

„Zum 1. Choro kan man gar füglich 3. Querflöiten, oder drey stille Zincken, oder drey Violini; Oder aber 1. Violin, 1. Cornett, vnd ein Quer- oder Blockflöit vnter einander vermenget; Zum Bassett aber ein Tenoristen, darneben so man wil, auch ein Posaun; Auch wol eine Posaun oder Fagott absque voce humana; Do dann auch ein Knabe zu dem einen Discant, damit die Worte gehöret vnd vernommen werden können, anordnen vnd bestellen. Zum andern Chor kan man eitel voces; Oder aber Violn de Gamba, oder Violn de bracio, oder Blockflöiten, nebenst einem Fagott oder QuartPosaun, doch daß der Discant oder der Tenor, oder beyde miteinander auch humana voce neben den Instrumenten zugleich mit drein gesungen werden.“

¹⁴⁸ Siehe Anmerkung 5.

¹⁴⁹ Bernoullis Ausgabe Seite 122.

Auch das *E c h o*, in dem alte Musiker manchmal geradezu schwelgten, beruht weniger auf einer Reduzierung der Lautstärke als auf einer Umfärbung des Klangs. Das läßt sich wiederum einwandfrei mit der Orgelliteratur belegen. Beispielsweise schreibt Franz Tunder in seiner Choralfantasie „Was kann uns kommen an für Noth“, die die Lüneburger Tabulatur K N 209 überliefert, folgende Takte:



Im Notenbild muten diese Figuren reichlich langweilig an. Erst bei strukturgemäßer Registrierung, das heißt Abwechslung von charakteristischen Einzelstimmen oder obertönigen Kombinationen, versteht man ihren Sinn. Und Tunders Mitbürger, die einst seinem Spiel in der Lübecker Marienkirche lauschten, spürten vermutlich diese potentielle Abstufung besonders deutlich, weil nämlich die Laden des Oberwerks und des Rückpositivs weit voneinander entfernt liegen, die einen im Hauptgehäuse, die anderen vorn an der Brüstung.

Mit dem Raumhall und der Klangperspektive rechnet übrigens auch Giovanni Gabrielis berühmte, mehrfach abgedruckte und bearbeitete „Sonata Pian e Forte“¹⁵⁰, die allerdings nur insofern zur Echo-Musik gehört, als sie dynamische Kontraste fordert. Gabrieli der Jüngere schuf diese prächtige Komposition für die Markuskirche zu Venedig, in der er die beiden Instrumentalchöre auf gegenüberliegenden Emporen in ziemlich großem Abstand aufstellen konnte; und so ergab sich —

¹⁵⁰ Enthaltene in den *Sacrae Symphoniae*, Venedig 1597; Neudruck u. a. in Arnold Scherings *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, Nr. 148.

gewollt oder unbeabsichtigt — der eigenartige Effekt, daß Leute, die bei Fremdenführungen im Schiff umherwandelten, bald die eine, bald die andere Kapelle lauter und leiser hörten, je nach dem Platz, an dem sie sich gerade befanden. Wenn die Musiker im Konzertsaal dicht nebeneinander auf dem Podium sitzen, geht dieser aparte Reiz leider verloren.

Wie geschickt — fast möchte man sagen raffiniert — alte Meister die akustische Beschaffenheit des Raums und die getrennte Plazierung der Musikanten für Echowirkungen auszunutzen verstanden, bezeugt ein Bericht, der eine Fürstenhochzeit im Jahre 1613 schildert¹⁵¹:

„Es wurde zur Einsegnung das Gloria in excelsis mit drei Chören auff unterschiedlichen Instrumenten gesungen, da dann drei Discantisten einen Echonem [!] mit Koloratur so außbündig gemacht, daß männiglich nicht genugsamb loben können. Das dritte Echo hat sich fein allzeit still verloren, als wann er [!] gar weit in einem Wald dahinden were.“

Zuweilen freilich nahm das Echomusizieren derart überhand, daß Theoretiker dagegen Verwahrung einlegten, zum Beispiel der Züllichauer Organist Matthaeus Hertel¹⁵², der verbietet, ein Echo einzufügen,

„wo keines vorhanden und dem Authore niemahls in Sinn kommen“.

Und vielleicht tun noch heute manche Interpreten des Guten ein bißchen zuviel, wenn sie glauben, jede Wiederholung einer nichtigen Floskel abschwächend vortragen zu müssen. Man beschränkt sich doch wohl am besten darauf, Echos nur dann anzubringen, wenn wichtige Phrasen tongetreu wiederkehren; sie brauchen sich sonst allzu rasch ab und zerreißen den Zusammenhang.

Den Klang der alten Musik — und mithin die Dynamik im weitesten Sinne — bestimmt das Verhältnis der drei Komponenten Kraft, Fülle und Schärfe, oder, wie sie früher hießen, Intensität, Gravität und Penetranz. Jeder dieser Faktoren kann dominieren oder sich mit den anderen bis an die Grenze der Verschmelzbarkeit ausgleichen. Der

¹⁵¹ Otto Ursprung, Münchens musikalische Vergangenheit, München 1927, Seite 71—72.

¹⁵² Manuskript der Berliner Staatsbibliothek mit dem kuriosen Titel „Eine kurtze beschreibung des in kurtzer Zeit sehr verrosteten Chor Schlüssels“, 1671; Inhaltsangabe von Georg Schünemann im Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang IV Heft 3, Bückeburg und Leipzig 1922, Seite 336—358.

Grad der Helligkeit wird durch Betonung der Penetranz und Intensität gesteigert, durch Überwiegen der Gravität gemindert; bis zum Nullpunkt sinkt er jedoch nie. Und von Verdunklungseffekten, mit denen die „Tenebrosi“ ein düsteres Zwielficht über ihre Bilder verbreiten, wissen die alten Musiker nichts. Man sieht das auf den ersten Blick an der Lage der Stimmen, die fast durchweg nach unten eine geringere Dichte aufweisen, im imitativen wie im homophonen Satz:

J. S. Bach, Orgel-Fantasie c-moll BWV 537



J. S. Bach, Orgel-Fantasie G-dur BWV 572



Dieser Feststellung widerspricht auch nicht ein scheinbar anders gestaltetes Stück wie das es-moll-Praeludium im ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, bei dem kompakte Akkorde bis in die große Oktave hinabreichen:



Hier handelt es sich um eine typische Komposition fürs Klavichord, dessen Saiten sanft vibrieren; und außerdem mildert das Arpeggio den Zusammenprall benachbarter tiefer Töne.

Jedenfalls mögen Organisten wie Cembalisten mit dem Sechzehnfuß — den übrigens viele alte Instrumente überhaupt nicht aufwiesen — recht vorsichtig umgehen. Er eignet sich gut zur Profilierung bewegter Baßfiguren auf einem besonderen Manual; wenn aber mehrstimmige Stücke auf einer Klaviatur gespielt werden, verunklärt er die Linienführung, weil er sämtliche Stimmen in die untere Region verschiebt, in der sich die Partialtöne derart akkumulieren, daß mitunter Schwebungen entstehen, die die Reinheit beeinträchtigen.

Wenn die alten Meister den Cantus firmus von den anderen Stimmen dynamisch abspalten wollten, ohne daß die Kontrapunkte in den Hintergrund rückten, verwendeten sie Klänge von verschiedener Intensität, aber gleicher oder ähnlicher Lautstärke. Samuel Scheidt erläutert das ausführlich im dritten Teil seiner „Tabulatura nova“¹⁵³; und man braucht nur die Worte „Interpret“, „Liedweise“ und „Instrumente“ zu interkalieren, dann läßt sich seine Anweisung sinngemäß auf alle Cantus firmus-Sätze übertragen:

„Djese Magnificat vnd Hymnos . . . kan ein jeder Organist welcher ein Orgel mit 2. Clavier vnd Pedal hat / sie sein im Discant oder Tenor absonderlich auff den Rückposetif mit einer scharffen Stimme (den Choral desto deutlicher zuvernehmen) spielen. Ist es ein Bicinium vnd der Choral im Discant / so spielet man den Choral mit der Rechten Hand auff dem OberClavir oder Werck / vnd mit der Lincken.

¹⁵³ Siehe Anmerkung 132.

Handt die 2. Partes auff dem Rückposetif. Ist der Choral im Discant mit 4. Parteien / so spielet man den Choral auff dem Rückposetif mit der rechten Handt / den Alt Tenor auff dem OberClavir oder Werck mit der Lincken Handt / vnnd den Baß mit dem Pedal. Ist der Choral im Tenor / so spielet man den Choral auff dem Rückposetif mit der Lincken handt vnd die andern Parteien auff dem OberClavir oder Werck mit der rechten Handt / den Baß mit dem Pedal.“

Dynamische Wirkungen entstehen bei der alten Musik häufig durch Aufgliederung der Besetzung. Wenn nämlich in einer Partitur Forte und Piano miteinander abwechseln, heißt das keineswegs schlechthin, daß die einzelnen Musiker lauter oder leiser spielen sollten; meist meint der Komponist damit eine Trennung zwischen den sogenannten Concertisten und Ripienisten; bei den Pianostellen musizierte dann in der Regel nur je ein Pult Streicher ohne die auf denselben Systemen notierten, colla parte „mitgehenden“ Oboen und Fagotte; beim Forte setzte die ganze Kapelle ein. Auch mit dieser Abstufung der Tonstärke verbindet sich also eine Veränderung des Klangcharakters. Durch eine solche Staffellung läßt sich die Plastik des Vortrags beträchtlich steigern; und es entspricht durchaus der historischen Aufführungspraxis, dieses orgelmäßige „Registrieren“ auch dann aufs Orchester zu übertragen, wenn die alten Meister es nicht ausdrücklich fordern.

Dynamische Zeichen sollen bei der alten Musik zugleich die Struktur der Komposition und den Affekt der Musik verdeutlichen. Bereits Michael Praetorius¹⁵⁴ betont, wie eng beides zusammenhängt¹⁵⁵:

„Fortè, Pian: Praesto; Adagio Lento. Diese Wörter werden bißweilen von den Italis gebraucht, vnd in den Concerten vnd vielen unterschiedenen örtern, wegen abwechselung beydes der Stimmen und Choren, darbey oder drunter gezeichnet, welches ich mir dann nicht mißfallen lasse. Ob zwar etliche, daß sich dessen, sonderlich in Kirchen zugebrauchen nicht gut sey, vermeinen: So deuchtet mir doch solche variation vnd umbwechselung, wenn sie fein moderate vnd mit einer guten gratia, die affectus zu exprimiren vnd in den Menschen zu moviren, vorgenommen vnd zu werck gerichtet wird, nicht allein nicht vnlieblich oder vnrecht seyn, sondern viel mehr die aures & animos auditorum afficire, vnd dem Concert eine sonderliche Art vnd

¹⁵⁴ Siehe Anmerkung 5.

¹⁵⁵ Bernoullis Ausgabe Seite 87—88.

gratiam conciliire. Es erfordert aber solches offtermahls die composition, so wol der Text vnd Verstand der Wörter an ihm selbst; daß man bißweilen nicht aber zu oft oder gar zu viel, den Tact bald gewind [!], bald wiederumb langsam führe; auch den Chor bald stille vnd sanfft, bald starcke vnd frisch resoniren lasse.“

In der Klavierschule von Carl Philipp Emanuel Bach¹⁵⁶ heißt es¹⁵⁷:

„Es ist nicht wohl möglich, die Fälle zu bestimmen, wo forte oder piano statt hat, weil auch die besten Regeln eben so viel Ausnahmen leiden als sie festsetzen . . . Indessen kan man merken, daß die Dissonanzen insgemein stärker und die Consonanzen schwächer gespielt werden, weil jene die Leidenschaften mit Nachdruck erheben und diese solche beruhigen, (a). Ein besonderer Schwung der Gedancken, welcher einen hefftigen Affect erregen soll, muß starcke ausgedruckt werden. Die so genannten Betrügereyen [enharmonische Verwechslungen] spielt man dahero, weil sie oft deßwegen angebracht werden, gemeinlich forte (b).“



Und Johann Sebastian Bachs Freund Johann Gottfried Walther¹⁵⁸ definiert¹⁵⁹:

„Forte . . . starcke, hefftig, jedoch auf eine natürliche Art, ohne die Stimme, oder das Instrument gar zu sehr zu zwingen. fortissimo . . . sehr starcke, mit grosser Hefftigkeit und Gewalt (um eine hefftige, erhitzte Passion zu exprimiren).“

Musiker von Geist und Geschmack haben dynamische Veränderungen nie als einziges Ausdrucksmittel benutzt und zum Extrem getrieben. Von Johann Sebastian Bach erzählt sein ältester, autorisierter Biograph¹⁶⁰ folgendes¹⁶¹:

¹⁵⁶ Siehe Anmerkung 1.

¹⁵⁷ Seite 129—130.

¹⁵⁸ Siehe Anmerkung 7.

¹⁵⁹ Seite 257.

¹⁶⁰ Siehe Anmerkung 81.

¹⁶¹ Seite 17—18.

„Wenn er starke Affekten ausdrücken wollte, that er es nicht wie manche andere durch eine übertriebene Gewalt des Anschlags, sondern durch harmonische und melodische Figuren, das heißt: durch innere Kunstmittel. Er fühlte hierin gewiß sehr richtig. Wie kann es Ausdruck einer heftigen Leidenschaft seyn, wenn jemand auf einem Instrument so poltert, daß man vor lauter Poltern und Klappern keinen Ton deutlich hören, viel weniger einen von dem andern unterscheiden kann?“

Die meisten alten Instrumente erlaubten krasse dynamische Gegensätze überhaupt nicht, denn sie besaßen nur eine geringe Modulationsbreite und ein kleines Volumen. Das Klavichord beispielsweise verfügt noch nicht einmal über ein Mezzoforte; die Blockflöte bläst beim Forcieren des Tons ungewollt über; und auf der Barockoboe konnten selbst geschickte Musiker kein Pianissimo hervorbringen. So handelt es sich bei der dynamischen Abstufung weniger um eine Kontrastierung als um eine Nuancierung. Johann Joachim Quantz¹⁶² bestätigt das mit folgenden Sätzen¹⁶³:

„Bei den Worten: stark und schwach, muß man sich in der Ausübung mit dem Zungenstoße oder Bogenstriche darnach richten, um jede Note entweder mehr, oder weniger zu markiren. Man muß auch eben diese Worte nicht jederzeit im äußersten Grade nehmen: sondern man muß hierbey wie in der Malerey verfahren, allwo man um Licht und Schatten auszudrücken, sich der sogenannten mezza tinte oder Zwischenfarben bedienet, wodurch das Dunkle mit dem Lichten unvermerkt vereinigt wird . . .

Jedoch muß solches mit vieler Beurtheilung gebraucht werden, damit man nicht mit allzugroßer Heftigkeit von dem einen zum andern gehe.“

Von den alten Klavierinstrumenten gestattete freilich lediglich das Klavichord die Changierung solcher „Mezzo-Tinten“ — und zwar nur in feinsten, zartesten Abtönung. Mehrmanualige Cembali und Orgeln stellten die Klangstufen terrassenförmig ansteigend oder abfallend übereinander. Allerdings gab es seit verhältnismäßig früher Zeit Einrichtungen, die den statischen Ton mechanisch angeblasener Pfeifen und indirekt angerissener Saiten um einige Grade abdämpften, darunter

¹⁶² Siehe Anmerkung 6.

¹⁶³ Scherings Neuausgabe Seite 99 und 95.

den „Nag's head swell“, den Echokasten, den Jalousieschweller, drehbare Gehäuseklappen und bewegliche Flügeltüren. Doch solche — ziemlich primitiven — „Spielhilfen“ erwecken bloß die Illusion einer dynamischen Schattierung, denn sie beeinflussen nicht die Klangerzeugung, sondern die Resonanz; sie täuschen also Wirkungen ohne Ursachen vor. In England behalf man sich mit diesen Ersatzmitteln, weil sie für melodiöse Charakterstücke, die das Publikum gern hörte, zur Not ausreichten; in Mitteleuropa fanden sie wenig Freunde, solange die Tradition der Polyphonie erhalten blieb. Noch der britische Musikforscher Charles Burney, der 1770 und 1772 den Kontinent bereiste, wunderte sich, daß hier die meisten Leute solche dynamischen Surrogate nicht kannten¹⁶⁴:

„Man weiß in Dresden gar nicht, was ein Schweller für ein Ding ist. Die Organisten hier [in Amsterdam] haben nur eben sich sagen lassen, daß es ein solches Ding, als ein Schweller in einer Orgel, giebt. Es ist aber schwer ihnen durch Beschreibung einen Begriff von seiner Konstruktion und seiner Wirkung zu machen.“

Manche Musikgeschichtsschreiber — unter ihnen durchaus ernst zu nehmende Männer — behaupten, es liege an der technischen Unvollkommenheit früherer Orgeln und Cembali, daß in der Musik bis zum Barock die Flächendynamik vorherrschte. Wer alte Musik auf originalen oder getreu nachgebildeten Instrumenten spielt oder hört, möchte der gegenteiligen Ansicht zuneigen: daß sich nämlich in der Epoche von Jan Pieterszoon Sweelinck bis Johann Sebastian Bach Kompositionsstil und Klangideal kongruent zueinander verhielten, daß sich demnach die Musiker gar nicht nach dynamischer Labilität sehnten. Andernfalls wäre es alten Handwerksmeistern, deren Geschicklichkeit und Experimentierlust niemand bezweifeln dürfte, ohne viel Mühe gelungen, Hammerklaviere und Orgeln mit Crescendowalzen bereits zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu erfinden!

Anweisungen und Zeichen für das An- und Abschwollen einzelner Töne kommen hie und da in der älteren Literatur vor, u. a. in Francesco Orsos Madrigalen 1567, in Giulio Caccinis „Nuove Musiche“ 1601, in Ottavio Durantis „Arie devote“ 1608, in Girolamo Fantinis Trompetenschule 1638, in Domenico Mazzocchis Madrigalen 1638, in

¹⁶⁴ Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, III. Band, übersetzt von Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg 1773, Seite 31 und 233.

Wolfgang Mylius' „Rudimenta musices“ 1686, in den Violinsonaten opus 1, 1712, von Giovanni Antonio Piani des Planes — hier mit schwarz gefüllten Gabeln —, in Francesco Geminianis Violinsonaten 1739. Sie zeigen dem Solisten, wann und wie er die „Messa di voce“ benutzen und das „Filar il tuono“ anbringen darf, ohne die Struktur zu verändern. Wahrscheinlich meint Johann Sebastian Bach etwas Ähnliches im „Streit zwischen Phoebus und Pan“ BWV 201 bei dem Ritornell der Aria Nr. 9:

Oboe d'amore

Continuo

piano *forte*

Ähnliche Stellen stehen übrigens des öftern bei Antonio Vivaldi, den J. S. Bach bekanntlich sehr hoch schätzte.

Auch auskomponierte, tektonische Crescendi und Diminuendi gibt es gelegentlich in der alten Musik, etwa in der Orchestereinleitung zum ersten „Coronation Anthem“ von Georg Friedrich Händel, die sich kontinuierlich vom „soft“ zum „loud“ steigert, und in Johann Sebastian Bachs „Actus tragicus“ BWV 106:

Flauto I, II

Viola da Gamba I, II

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Continuo

piano

Mensch, du mußt sterben

Mensch, du mußt sterben

Mensch, du mußt sterben

Mensch, du mußt sterben

„Man erzählt, daß, da Jomelli dieses in Rom zum erstenmale hören ließ, die Zuhörer sich bei dem crescendo allmählig von den Sitzen erhoben, und bey dem diminuendo erst wieder Luft schöpften und merkten, daß ihnen der Athem ausgeblieben war.“

Wer dennoch glaubt, die Musik früherer Stilperioden mit Reizmitteln aufpulvern zu dürfen, muß es sich gefallen lassen, daß man ein anderes Wort von Goethes „Hauskomponisten“ Reichardt auf ihn bezieht¹⁶⁷:

„Nur der, dessen Geschmack schon völlig stumpf und verdorben ist, begehrt die stärksten Gewürze zu seinen Speisen, wenn er Geschmack daran finden soll: und welch ein Gefühl muß das seyn, welches in dem lebhaften Gemälde eines Kranken, der im hitzigen Fieber heftige Verzuckungen macht, Gefallen finden kann? Und was ist jenes anders als fieberhafte Verzuckungen?“

¹⁶⁷ a.a.O. Seite 12.

Die Tonhöhe

Genau festgelegte, international anerkannte oder mindestens regional allgemein gültige Tonhöhen gab es bei der alten Musik nicht.

Anno 1511 sagt der Heidelberger Hoforganist Arnold Schlick¹⁶⁸:

„mann singt an eim ort höher oder nydderer wann [als] an dem andern. darnach die person klein oder gross stymmen haben.“

Und die Maße, die Schlick angibt, differieren zwischen 377 und 504 Doppelschwingungen auf a'.

Ein Jahrhundert später berichtet Michael Praetorius¹⁶⁹:

„Vnd ist anfangs zu wissen / daß der Thon so wol in Orgeln / als andern Instrumentis Musicis offft sehr variijre; dann weil bey den Alten das concertiren vnd mit allerhand Instrumenten zugleich in einander zu musiciren nicht gebreuchlich gewesen; sind die blasende Instrumenta von den Instrumentmachern sehr vnterschiedlich / eins hoch / das ander niedrig intonirt vnd gemacht worden. Dann je höher ein Instrumentum in suo modo & genere, als Zincken / Schalmeyen vnd Discant-Geigen intonirt seyn / je frischer sie lauten vnd resoniren: Hergegen / je tieffer die Posaunen / Fagotten, Bassaneldi, Bornbardoni, vnd Baßgeigen gestimbt seyn / je gravitetischer vnnnd prechtiger sie einher prangen. Dahero es dann einem Musico, wenn die Orgeln / Positieffe / Clavicymbel, vnd andere blasende Instrumenta, nicht zugleich in einem / vnd rechten Thon stehen / viel mühe machet.“

Und abermals einige Generationen später erzählt Jacob Adlung¹⁷⁰:

„Man stimmt die Orgeln im Chorton, wie man es itzt nennt, welcher 1 oder 1½ Töne höher ist, als Kammerton. Sonst hat man es umgekehrt, und ist Kammerton höher gewesen, als Chorton, und man hat die Orgeln im Kammerton gestimmt, welcher also geheissen, weil man ihn bey der Tafel in Zimmern zur Frölichkeit gebraucht, daß man die Vokalisten schonen könnte . . . Wie hoch aber unser Chorton sey,

¹⁶⁸ Spiegel der Orgelmacher vnd Organisten, Mainz 1511; Neudruck als Beilage der Monatshefte für Musik-Geschichte Jahrgang I, Berlin 1869, sowie von Paul Smets, Mainz 1937, Seite 15.

¹⁶⁹ Syntagma Band II, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck Kassel 1929 und 1958, Seite 14.

¹⁷⁰ Musica mechanica organoedi, herausgegeben von Johann Lorenz Albrecht, Berlin 1768; Faksimile-Nachdruck Kassel 1931, Band II Seite 55—56.

ist wegen der Varietät nicht zu melden, und wird auch hierinnen wol schwerlich eine Einigkeit zu hoffen seyn.“

Zur Erklärung dieser buntscheckigen Vielfalt lassen sich mancherlei Tatsachen anführen: Wenn die Orgelbauer ihre Instrumente höher stimmten, sparten sie an den großen Pfeifen eine erkleckliche Menge — mitunter einen Zentner — teuren Zinns; wenn die Geigen tiefer klangen, verminderte sich die Spannung der Saiten und infolgedessen die Gefahr des Zerreißen. Doch auch egozentrischer Starrsinn und provinzielle Eigenbrötelei sträubten sich gegen eine Vereinheitlichung, oder — positiv ausgedrückt — die Scheu vor der Norm, in der die alten Meister eine Beeinträchtigung ihrer künstlerischen Selbständigkeit argwöhnten.

In der Epoche Johann Sebastian Bachs standen landläufig die Orgeln im Chorton, andere Instrumente im Kammerton. Beim Zusammenwirken mit Bläsern mußten also die Continuospieler transponieren, sofern nicht der Komponist ihnen diese Arbeit abnahm und von vornherein den Generalbaß in einer anderen Tonart notierte, f-moll statt g-moll, B-dur statt C-dur und so weiter. Der Leipziger Thomaskantor tat das immer dann, wenn ein Schüler, auf dessen Geschicklichkeit er sich nicht fest verlassen konnte, die Begleitung improvisierte. Arnold Schering¹⁷¹ rechnet aus, daß das bei sechsundachtzig von hundert Kantaten der Fall ist.

„Perfectionirte und habilitirte Subjecta“ — um in der Umgangssprache früherer Zeiten zu reden — mußten jedoch blitzschnell und fehlerfrei transponieren können; und versierte Organisten vertrieben sich damit die Langeweile, wenn die Gemeinde immer wieder dieselben Stücke wünschte.

Jacob Adlung tröstet, ermuntert und ermahnt seine jungen Kollegen mit folgenden Worten¹⁷²:

*„Es ist dieses Transponiren 1) vergnüglich, 2) nützlich, 3) nöthig.
1) Vergnüglich ist es, wenn zum Ex. Allein GOtt in der Höh sey Ehr, bey uns alle Sonntage zu singen ist, und dem Spieler steht frey die Höhe zu verändern . . . So ist es auch mit der Veränderung beym Spielen zum Ausgange aus freyen Gedanken.“*

¹⁷¹ J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik, Leipzig 1936, Seite 61.

¹⁷² Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, Seite 326—327.

2) Nützlich ist es, wenn etwa nach dem Beschluß einer Musik oder eines Chorals gleich ein ander Lied anzufangen . . . Nützlich ist es ferner zur Uebung der Finger, welche auch müssen lernen hurtig fortzukommen auf den schmalen Schrittsteinen, ich meyne auf den gefährlichen und Trübsals vollen chromatischen Tasten, welche ohne beständiges Ueben gar oft Steine des Anstossens heissen mögen.

3) Nöthig ist ferner . . . das Transponiren, wenn bey feuchter Witterung bisweilen keine Saite halten will, oder die Melodie ist vor die Sänger zu hoch oder zu tief.“

Beim Transponieren, das heutzutage selbst manchen gewiegten Organisten und Pianisten wie ein Schreckgespenst dräut, konnten sich freilich die alten Musiker allerlei Erleichterungen verschaffen. In den Continuo-Parten brauchten sie nur die Baßnoten anders zu lesen; denn die Ziffern, das heißt die Harmonien, blieben dieselben. Und schließlich half ihnen die Geläufigkeit in der Benutzung der verschiedenen, wandernden Schlüssel, die sie nach Art der Chiavette¹⁷³ ohne viel nachzudenken routinemäßig auswechselten.

Jedenfalls dürfen wir ohne historische Skrupel mit der alten, freizügigen Transpositionspraxis Veränderungen der Tonarten legitimieren, wenn sie aus zwingenden Gründen günstig erscheinen, also bei ungewöhnlich tief geführten Altstimmen, abnorm hoch liegenden Tenören und unbequemen Bläserstellen; versetzte doch sogar Johann Sebastian Bach das Adagio seiner dritten Orgel-Triosonate BWV 527 bei der Übernahme in sein Tripelkonzert BWV 1044 um eine Quinte bzw. Quarte:



¹⁷³ Siehe u. a. Richard Ehrmann, Die Schlüsselkombinationen im 15. und 16. Jahrhundert, Studien zur Musikwissenschaft XI, Wien 1924; Theodor Kroyer, Zur Chiavetten-Frage, in Studien zur Musikgeschichte, Festschrift für Guido Adler, Wien 1930, Seite 107—115, und die Kontroverse zwischen Arnold Schering und Theodor Kroyer in der Zeitschrift für Musikwissenschaft Jahrgang XIII Heft 9/10, Leipzig 1931, Seite 493—500.

Flauto
traverso

Violino
concertato

Cembalo

pizzicato

Der beträchtliche Unterschied der Stimmungen und die allgemein geübte Praxis des Transponierens widerlegen zumindest für die alte Musik die vielfach diskutierte Tonartencharakteristik. Die Anhänger der Affektenlehre beschäftigten sich zwar gelegentlich mit diesem Scheinproblem, weil sie nach Mitteln suchten, die Absichten des Komponisten eindeutig auf den Sänger, Spieler und Hörer zu übertragen. Johann Matthesons erstes musikwissenschaftliches Buch „Das Neu-eröffnete Orchestre“¹⁷⁴ enthält sogar als zweites Kapitel des dritten Teils einen Abschnitt „Von der Musicalischen Tohne Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten“¹⁷⁵. Doch hüteten sich die Theoretiker einst wohlweislich vor hermeneutischen Erklärungen; sie begnügten sich damit, Assoziationen wachzurufen. So heißt es u. a. bei Mattheson:

„C dur (tonicus) hat eine ziemliche rude und freche Eigenschafft / wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst der Freude ihren Lauff läst / nicht ungeschickt seyn.“

„H moll ist bizarre, unlustig und melancholisch.“

Und wie wenig derart vage Umschreibungen aussagen, spürt man beim Vergleich mit der Tonartenästhetik von Christian Friedrich Daniel Schubart¹⁷⁶:

„C dur, ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache.“

¹⁷⁴ Hamburg 1713.

¹⁷⁵ Im Auszug abgedruckt von Rudolf Wustmann im Bach-Jahrbuch 8. Jahrgang 1911, Leipzig 1912, Seite 60—74.

¹⁷⁶ Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806, Seite 377—380.

„H moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage so sanft, ohne jemahls in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen.“

Jedenfalls sollte man es vermeiden, Tonartenvorstellungen, die sich insgesamt mit der klassisch-romantischen Musik verknüpfen, auf die ältere Literatur zu projizieren und stimmungsmäßig beim Vortrag zum Ausdruck zu bringen. Das d-moll der Komtur-Szene im Finale des „Don Giovanni“ von Wolfgang Amadeus Mozart, der Neunten Symphonie von Ludwig van Beethoven, des Charakterstücks „Verurufene Stelle“ von Robert Schumann und des ersten der „Ersten Gesänge“ von Johannes Brahms läßt sich eben nicht mit der Orgel-Toccata BWV 565, der Violin-Ciacona BWV 1004, dem Mittelsatz des „Italienischen Konzerts“ BWV 971 und der „Kunst der Fuge“ BWV 1080 von Johann Sebastian Bach identifizieren — ganz abgesehen davon, daß diese Werke infolge der seit Jahrzehnten immer höher geschraubten Stimmung heute in einer ganz anderen Lage erklingen.

Um psychologische Ausdeutung des — völlig hypothetischen-Charakters der verschiedenen Modi braucht sich also der Interpret nicht zu kümmern; wohl aber muß er die Tonarten-Architektonik berücksichtigen. Sofern nämlich die alten Meister bei zyklischen Kompositionen die Vorzeichen wechseln, schichten sie die Stufen symmetrisch, so daß ein großer Bogen das gesamte Werk umspannt. Die „Aufrisse“ dreier Kantaten von Johann Sebastian Bach mögen dieses Prinzip veranschaulichen:

Kantate 20 „O Ewigkeit, du Donnerwort“

F	—	c	—	B	—	d	—	F	—	C	—	a	—	F
T		Sp:S		S		Tp		T		D		Dp		T

Kantate 74 „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“

C	—	F	—	e	—	G	—	C	—	a
T		S		Dp		D		T		Tp

Kantate 205 Drama per musica „Der zufriedengestellte Aeolus“

D	—	A	—	h	—	fis	—	E	—	D	—	G	—	D
T		D		Tp		Dp		D:D		T		S		T

Sogar bei der Barockoper, jenem angeblichen „Arienbündel“, greifen die Teile nach einem genau durchdachten oder instinktiv gefühlten Modulationsplan ineinander über; das zeige die Gliederung des zweiten Akts von Georg Friedrich Händels „Radamisto“, der in der letzten Fassung die Kreise noch konzentrischer zieht als bei der ersten:

Es — d — c — B — F — Es — d — B — c — g — a — A
 S Dp Sp T D S Dp T Sp Tp °D:Dp D:Dp

In solchen Fällen zerstören Kürzungen, Umstellungen und Transpositionen den organischen Aufbau. Beim „Te deum“ von Anton Bruckner oder bei der „Psalm-Symphonie“ von Igor Strawinsky dürfte niemand derartige Eingriffe ungestraft riskieren. Als aber vor einiger Zeit ein Bearbeiter des „Judas Maccabäus“ in dem sogenannten ‚Freiheits-Oratorium‘ „Der Feldherr“¹⁷⁷ aus mißverstandenen dramaturgischen Gründen Nummern beliebig auswechselte, protestierte kaum jemand.

Die Einführung der gleichschwebenden Temperatur, die die Oktave in Zwölftel aufteilt, beeinflusste die alte Aufführungspraxis längst nicht so stark, wie man vom modernen Standpunkt aus annehmen möchte¹⁷⁸. Die Theoretiker, Komponisten und Interpreten wägen ihre Vorzüge und Nachteile kritisch gegeneinander ab: Das neue, vor allem von Andreas Werckmeister propagierte System ermöglichte jede gewünschte Transposition und bot unbegrenzte Freiheit für chromatische Ausweichungen; aber es trübte die Reinheit und Helligkeit¹⁷⁹. Gottfried Silbermann hielt hartnäckig an der ungleichschwebenden Stimmung fest, selbst auf die Gefahr hin, sich dadurch lohnende Aufträge zu verscherzen; er durfte sich dabei auf den „transparenten“, „argentinischen“ Klang seiner Instrumente berufen. Doch auch der streitbare Bautzener Kantor Johann Samuel Petri konnte seine Behauptung mit einem gewichtigen Argument stützen¹⁸⁰:

„Hatten die vorhin genannten Komponisten [Johann Joseph Fux, Johann David Heinichen, Johann Kuhnau und andere] eine reine

¹⁷⁷ Marburg 1939.

¹⁷⁸ Siehe Wilhelm Dupont, Geschichte der musikalischen Temperatur, Kassel 1935; Herbert Kellertat, Zur musikalischen Temperatur, insbesondere bei J. S. Bach, Kassel 1960.

¹⁷⁹ Siehe u. a. Jacques Handschins Aufsatz „Ueber reine Harmonie und temperierte Tonleitern“ im Schweizerischen Jahrbuch für Musikwissenschaft Band II, Aarau 1927, Seite 145—166.

¹⁸⁰ Anleitung zur praktischen Musik, zweite Auflage Leipzig 1782, Seite 100.

Temperatur noch nicht nothwendig genung gemacht, so machte sie doch der Leipziger Bach mit seinen tiefsinnigen und unerwarteten Gängen in bisher ganz ungebrauchte Töne nun ganz unentbehrlich.“

Und noch heute wagt man niemandem zu raten, zu welchem Kompromiß er sich nun entscheiden soll.

Ornamentik und Diminution

Alte Theoretiker fassen insgemein die Ornamentik und die Diminution in einen Begriff zusammen. Und obwohl sich beide in der Praxis immerhin nicht unerheblich unterscheiden, lassen sie sich doch auf einen Typ zurückführen, nämlich auf die melismatische Auszierung, die schon lange vor der Gregorianik im Orient wie im Okzident feste Formeln ausprägte¹⁸¹. Der Stil dieser Quilismen und Plicen oder wie sie sonst noch heißen ging auf die Triller, Doppelschläge und anderen Figuren späterer Epochen über; und auch ihr Sinn wandelte sich nicht: Sie sollten geradlinig verlaufende Themen, die den Sängern und Spielern als starr erschienen, flüssiger, biegsamer und geschmeidiger machen. Das besagen am klarsten fremdsprachige Benennungen wie italienisch *abbellimenti* und *fiorette*, englisch *graces*, französisch *agréments* und *broderies*, die wörtlich — allerdings plump — übersetzt „Schönheitsmittel“, „Blümchen“, „Anmut“, „Annehmlichkeiten“ und „Stickereien“ bedeuten.

Für die sogenannten „*Manieren*“, die beim Ornamentieren und Diminuieren benutzt wurden, galten seit jeher die Grundsätze, die Johann Sebastian Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel¹⁸² zu einer Zeit formulierte, in der sie nicht mehr unbedingt selbstverständlich waren¹⁸³:

„Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besondern Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition kan durch sie aufgeholfen werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muß.“

Den Ornamenten fällt die formale wie ästhetische Funktion zu, den Satz aufzulockern, die Wichtigkeit einzelner Melodietöne hervorzu-

¹⁸¹ Siehe Robert Lachs Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Leipzig 1913.

¹⁸² Siehe Anmerkung 1.

¹⁸³ Seite 51.

heben, das rasche Verklingen angerissener Klaviersaiten zu verhüten, das Timbre des Gesangs zu changieren und naive Lust am graziösen Spiel behender Figuren zu erregen — nicht jedoch die Struktur — je nachdem — zu markieren oder zu verhüllen, zumal sie sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, lediglich auf den solistischen Vortrag der Oberstimme beziehen. Michael Praetorius, dem es wahrlich nicht an eigenen Gedanken mangelte, hielt dieses Prinzip für so wichtig, daß er ganze Abschnitte aus einem Traktat des berühmten italienischen Maestros Agostino Agazzari¹⁸⁴ in sein *Syntagma musicum*¹⁸⁵ übertrug, um seinen Worten durch die Zitierung einer Autorität noch größeren Nachdruck zu verleihen¹⁸⁶:

„Wenn nun aber die Lautt, Theorba, Harff, Chitarron &c. als Ornament-Instrumenta gebraucht werden, müssen sie so wol als die andern Ornament Instrument (welche auff mancherley weise mit den Stimmen variiret und vermischt werden, zu keinem andern ende, als das sie dieselben Zieren, Schmücken und gleichsam als Condiren und Würtzen) auff eine andere Art, und nicht als Fundament-Instrumenta sich hören lassen. Denn gleich wie jene das rechte Fundament und die Harmony fest und beständig halten; Also müssen diese Ornament-Instrumenta jetzunder mit Varietet und verenderungen schöner Contrapuncten, nach qualitet der Instrumenten die Melodiam zieren und ausPutzen . . .

Soll derwegen der Lautenist seine Lauten, weil es ein Zierlich und lieblich ja Nobilitiert Instrument ist, auch wohl und herrlich schlagen, mit mancherley inventionen und Variationen . . . Bald mit weitlauffenden, bald mit kurtzen eingezogenen, und gedoppelten reduplicierten Passaggien . . . das er dem Concert eine Lieblikeit [!] und geschmack gebe, und den zuhörern eine belustigung mache . . .

Wenn aber Gesellschaft und andere mehr Instrument verhanden seyn, müssen sie eins vffs ander sehen, jhnen vnter einander raum und platz geben, nicht gegen einander gleichsam stossen, sondern wenn jhrer viel seyn, ein jedes seiner zeit erwarten, biß daß die Reye, seine Schertzi, Trilli und Accent zu erweisen, auch an jhn komme: Vnd nicht, wie

¹⁸⁴ Del sonare sopra 'l basso, Siena 1607; abgedruckt bei Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, Seite 216—221; Faksimile-Ausgabe Mailand 1934.

¹⁸⁵ Siehe Anmerkung 5.

¹⁸⁶ Bernoullis Ausgabe Seite 115—118.

ein hauffen Sperlinge vnter einander zwitzchern, vnd welches nur zum höchsten vnd stärcksten schreyen vnd krehen kan, der beste Hahn im Korbe sey.“

Die Ornamentik und Diminution beruht auf der Improvisation; und daraus erklärt sich die Fülle der Spezialliteratur, deren Autoren ihre praktischen Erfahrungen in Richtlinien zusammenfassen und die freie Erfindung am Modell schulen¹⁸⁷. Wir neigen dazu, dieses Verfahren

¹⁸⁷ U. a. Conrad Paumann, *Fundamentum organisandi*, ungefähr 1452—1455 geschrieben; Ausgabe von Friedrich Wilhelm Arnold und Heinrich Beller mann in Friedrich Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft Band II, Leipzig 1867, Seite 182—224; Faksimile-Ausgabe von Konrad Ameln, Berlin 1925 — Sylvestro di Ganassi, *Opera intitolata Fontegara*, Venedig 1535; Faksimile-Neudruck Mailand 1934; Ausgabe von Hildemarie Peter, Berlin 1955 — Sylvestro di Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig 1542; Faksimile-Ausgabe von Max Schneider, Berlin 1924 — Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg 1552; Neuausgabe von Marcus van Crevel, Haag 1940; Faksimile-Nachdruck als Band IX der *Documenta Musicologica* (Erste Reihe), Kassel und Basel 1954 — Diego Ortiz, *Tratado de glosas*, Rom 1553; Neuausgabe und Übersetzung von Max Schneider, Berlin 1913, Kassel 1936 — Juan Bermudo, *Declaración de Instrumentos musicales*, Osuna 1555; Faksimile-Nachdruck als Band XI der *Documenta Musicologica* (Erste Reihe), Kassel und Basel 1957 — Hermann Finck, *Practica Musica*, Wittenberg 1556 — Tomás de Santa Maria, *Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565; Übersetzung von Eta Harich-Schneider und Ricard Boadella, Leipzig 1937 — Girolamo della Casa, *Il vero Modo di diminuir*, Venedig 1584 — Lodovico Zacconi, *Practica di musica*, Venedig 1592 und 1622; kommentiert von Friedrich Chrysander in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Jahrgang VII, IX und X, Leipzig 1891, 1893, 1894 — Giovanni Luca Conforti, *Breve et facile maniera d'essercitarsi . . . a far passaggi*, Rom 1593; Faksimile-Ausgabe und Übersetzung von Johannes Wolf, Berlin 1922 — Girolamo Diruta, *Il Transilvano*, Venedig 1593; siehe Carl Krebs, G. Dirutas Transilvano, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Jahrgang VIII, Leipzig 1892, Seite 307 ff. — Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, Passaggi di Musica*, Venedig 1594; Faksimile-Nachdruck als Band XII der *Documenta Musicologica* (Erste Reihe), Kassel, Basel, London und New York 1957 — Pietro Cerone, *El Melopeo*, Neapel 1613 — Johann Andreas Herbst, *Musica Moderna Practica*, Frankfurt am Main 1653 — Christopher Simpson, *The Division Violist*, London 1659 — Jacques Hotteterre, *Principes de la Flute*, Paris 1707; Faksimile-Ausgabe und Übersetzung Kassel 1942 — Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*, 3. Auflage London 1751; Faksimile-Ausgabe mit Kommentar von David D. Boyden, London o. J. — Giuseppe Tartini, *Traité des Agréments de la Musique*, Paris 1771; herausgegeben von Erwin R. Jacobi, Celle und New York 1961. Spezialstudien u. a.: Putnam C. Aldrich, *The Principal agréments of the 17th and 18th Centuries*, Dissertation Harvard University 1942 — Paul Brunold, *Traité des Signes et Agréments employés par les Clavecinistes français des XVII^{me} et XVIII^{me} Siècles*, Lyon 1925 — Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, London 1915 und 1944 — Alfred Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba*, Leipzig 1905 — Hugo Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts*, Breslau 1890 — Hugo Goldschmidt, *Die Lehre von der vokalen Ornamentik*, Berlin 1907 — Eta Harich-Schneider, *Die Kunst des Cembalo-Spiels*, Kassel 1939 — Max Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16. — 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1902 — Hellmuth Lüngershausen, *Zur instrumentalen Kolorierungspraxis des 18. Jahrhunderts*, Zeitschrift für Musikwissenschaft Jahrgang XVI Heft 11/12, Leipzig 1934, Seite 513 bis 526 — Hans Mersmann, *Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland*, Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang II Heft 1, Bückeburg und Leipzig 1920, Seite 99—143 — Josef M. Müller-Blattau, *Die Kompositions-Lehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Leipzig 1926 — Arnold Schering, *Zur*

für unbequem und umständlich zu halten, und wundern uns beispielsweise darüber, daß die alten Meister nicht präzise angeben, ob und wann sie kurze oder lange Vorschläge, rasche oder langsame Triller wünschen. Wenn jedoch instruktive Neuausgaben die genaue Dauer der Werte unter Verwendung großer Typen ausdrücken, gehen die feinen Unterschiede zwischen der Substanz und dem Beiwerk, zwischen dem Gerüst und seiner Auskleidung verloren; und die optische Gleichheit der Noten verleitet zu einer Überbetonung kleingliedriger Figuren, die erst dann richtig klingen, wenn sie die Melodie umranken, nicht aber überwuchern.

Die meisten alten Theoretiker teilen die Auszierungen in „wesentliche“ und „willkürliche“ Manieren ein. Die einen bleiben konstant — freilich nur typologisch — und lassen sich deshalb durch stenographische „Sigel“ abkürzen; die anderen sind variabel, sie hängen von der Phantasie und der technischen Gewandtheit des Interpreten ab. „Wesentliche“ Manieren kehren an korrespondierenden Stellen unverändert wieder und müssen ergänzt werden, wenn sie etwa von der vierten oder sechsten Wiederholung ab fehlen, weil der Komponist sie für selbstverständlich hielt. „Willkürliche“ Manieren darf der Sänger oder Spieler weder symmetrisch noch mechanisch einflechten; er soll nach immer neuen Einfällen suchen und die Zuhörer mit originellen Stegreiferfindungen überraschen, allerdings ohne daß die Einheitlichkeit der Komposition darunter leidet.

Für die „wesentlichen“ Manieren benutzen die alten Meister bestimmte Zeichen, deren Bedeutung jedoch in einzelnen Ländern, Stilperioden und Schulen erheblich differierte. Johann Mattheson¹⁸⁸ klagt¹⁸⁹:

„Von den eigentlichen Manieren im Singen und Spielen läßt sich eben nicht sehr viel gewisses sagen. Denn gleichwie es vor Alters schon hieß, und zwar mit Wahrheits-Grunde, daß die Sache nicht bloß auf Regeln, sondern vielmehr auf den Gebrauch, auf grosse Übung und Erfahrung ankomme: so heißt es noch bis diese Stunde; ausser daß man

instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft Jahrgang VII Heft 3, Leipzig 1906, Seite 365—385 — Hans-Peter Schmitz, Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert, Kassel und Basel 1955. — Max Seiffert, Die Verzierung der Sologesänge in Händel's „Messias“, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft Jahrgang VIII Heft 4, Leipzig 1906—1907, Seite 581—615.

¹⁸⁸ Siehe Anmerkung 3.

¹⁸⁹ Seite 112.

überhaupt den gescheutesten Welschen, doch ohne Zwang und Uibermaasse, von Zeit zu Zeit, am meisten und vor andern hierin zu folgen Ursache findet.“

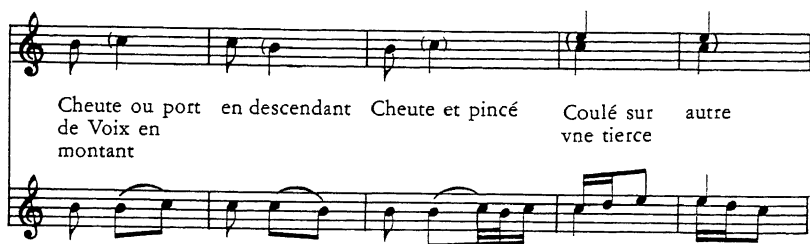
Mit den „Welschen“ meint Johann Mattheson weniger die italienischen Geiger als die französischen Cembalisten und Organisten, die ihren Veröffentlichungen oft Verzierungstabellen beigeben. Doch auch diese „Gebrauchsanweisungen“ stimmen keineswegs überein; das zeige die Gegenüberstellung der „*Marques des Agrements et leur signification*“ von Jean-Henry d'Anglebert¹⁹⁰ und der „*Explication des agrements et des signes*“ von François Couperin¹⁹¹:

d'Anglebert:

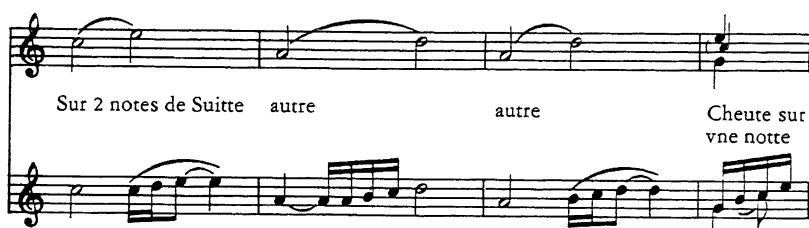
The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a lute clef (basso continuo) staff. The notation illustrates various ornaments (agréments) as described by Jean-Henry d'Anglebert. Above the treble staff, specific symbols for each ornament are shown: a wavy line for 'Tremblement simple', a wavy line with a vertical stem for 'Tremblement appuyé', and a wavy line with a horizontal stem for 'Cadence'. The lute staff provides the harmonic accompaniment for these ornaments. The first system shows 'Tremblement simple', 'Tremblement appuyé', and 'Cadence'. The second system shows 'C^{ure} autre', 'Double cadence', and 'autre'. The third system shows 'sans tremblement', 'Sur vne tierce', 'Pincé', 'autre', and 'Tremblement et pincé'.

¹⁹⁰ *Pièces de Clavecin*, Paris 1689; Neudruck von Marguerite Roesgen-Champion, Paris 1934.

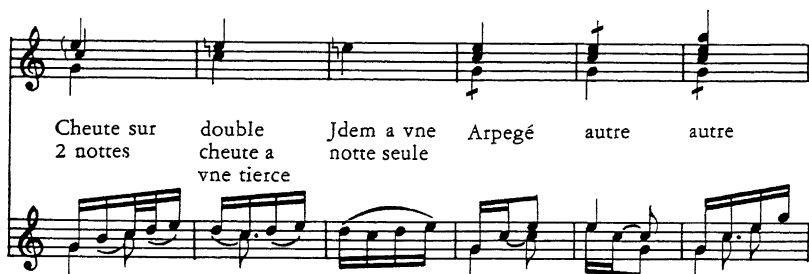
¹⁹¹ *Pièces de Clavecin I*, Paris 1713; u. a. abgedruckt in Anna Lindes Ausgabe der Klavierschule „L'Art De toucher Le Clavecin“, Leipzig 1933.



Cheute ou port en descendant Cheute et pincé Coulé sur autre
de Voix en vne tierce
montant



Sur 2 notes de Suite autre autre Cheute sur
vne notte

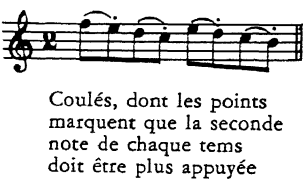
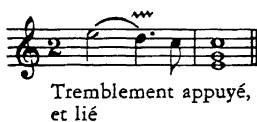
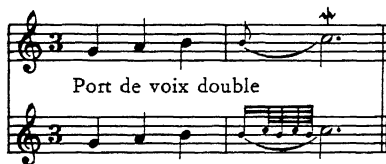
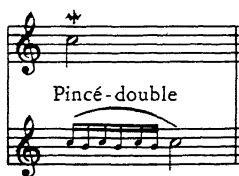
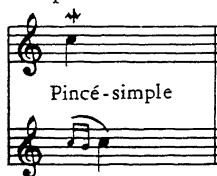


Cheute sur double Jdem a vne Arpegé autre autre
2 notes cheute a notte seule
vne tierce



autre Detaché auant vn tremblement Detaché auant vn pincé

Couperin:



Pincé continu

The notation shows a treble clef staff with a wavy line above it, indicating a tremolo. The bass clef staff contains a continuous eighth-note pattern.

Tremblement continu

(x)

The notation shows a treble clef staff with a wavy line above it, indicating a tremolo. The bass clef staff contains a continuous eighth-note pattern.

(x) im Original Sechzehntel

Tierce coulée, en montant

The notation shows a treble clef staff with a wavy line above it, indicating a tremolo. The bass clef staff contains a continuous eighth-note pattern.

Tierce coulée, en descendant

The notation shows a treble clef staff with a wavy line above it, indicating a tremolo. The bass clef staff contains a continuous eighth-note pattern.

Aspiration

The notation shows a treble clef staff with a wavy line above it, indicating a tremolo. The bass clef staff contains a continuous eighth-note pattern.

Suspension

The notation shows a treble clef staff with a wavy line above it, indicating a tremolo. The bass clef staff contains a continuous eighth-note pattern.

Double Double

The notation shows a treble clef staff with a wavy line above it, indicating a tremolo. The bass clef staff contains a continuous eighth-note pattern.

Unisson

The notation shows a treble clef staff with a wavy line above it, indicating a tremolo. The bass clef staff contains a continuous eighth-note pattern.

Der Ornamentik der „Welschen“, die Johann Mattheson als Vorbild und Muster empfiehlt, schließt sich auch Johann Sebastian Bach grundsätzlich an¹⁹². Anno 1720 schreibt er in das Klavierbüchlein für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann die folgende „*Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse manieren artig zu spielen, andeuten*“:

Trillo. mordant. trillo und mordant. cadence.

doppelt = cadence. idem. doppelt cadence u. mordant.

idem. accent steigend. accent fallend.

accent u. mordant accent u. trillo. idem.

x) im Autograph Achtel

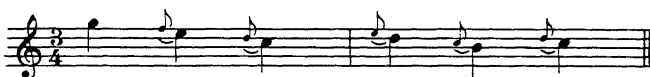
¹⁹² Siehe u. a. Alfred Kreutz, Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken; Beilage zur Urtext-Ausgabe der Englischen Suiten, Leipzig 1951.

Wie diese Tabellen — trotz ihrer Verschiedenheit — zeigen, beziehen sich die Verzierungen grundsätzlich auf den folgenden Ton; sie „fallen“ — so sagte man früher — „auf die Hauptnote“ und „in die Zählzeit“. Ausnahmen von dieser Generalregel kommen nur bei einigen, selten verwendeten Agréments vor, nämlich beim durchgehenden Vorschlag, beim „Überwurf“ und beim „Rückfall“. Je ein Zitat mag diese Manieren erklären:

Johann Joachim Quantz¹⁹³ schreibt¹⁹⁴:

„Die durchgehenden Vorschläge finden sich, wenn einige Noten von einerley Geltung durch Terzensprünge unter sich gehen, s. Fig. 5.

Fig. 5.



Sie werden im Spielen ausgedrückt wie bey Fig. 6

Fig. 6.



zu sehen ist. Die Punkte werden lange gehalten, und die Noten wo der Bogen anfängt, nämlich die zweyte, vierte und sechste, werden angestoßen.“

In Leopold Mozarts Violinschule¹⁹⁵ heißt es¹⁹⁶:

„Der Ueberwurf ist eine Note, die vor dem Vorschlage an die vorhergehende Note ganz still angeschliffen wird. Dieser Ueberwurf wird allezeit in die Höhe, bald in den nächsten Ton, bald in die Terz, Quart, u. s. f. auch noch in andere Töne gemacht. Man braucht ihn, theils den aufsteigenden Vorschlag dadurch mit dem absteigenden als dem bessern Vorschlage zu verwechseln; theils aber eine Note dadurch lebhafter zu machen. Z. E.

¹⁹³ Siehe Anmerkung 6.

¹⁹⁴ Scherings Ausgabe Seite 29—30.

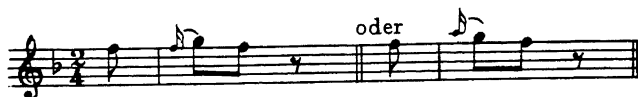
¹⁹⁵ Siehe Anmerkung 4.

¹⁹⁶ Seite 210—211.

Die nackenden Noten.



Mit dem aufsteigenden und absteigenden Vorschlage.



So muß man die erste Note mit einem Ueberwurfe abspielen.“



Und für den sogenannten „Rückfall“, auch „Rückschlag“ oder Accent genannt, gibt Daniel Gottlob Türk die folgenden Beispiele¹⁹⁷:



Sämtliche sonstigen Ornamente sollen minuziös ohne Anticipation einsetzen und mit dem nächsten Ton zu einer Figur verschmelzen. Doch schon Carl Philipp Emanuel Bach¹⁹⁸ muß darüber klagen, daß manche Interpreten diese wichtige Vorschrift nicht beachten¹⁹⁹:

„Alle durch kleine Nötgen angedeutete Manieren gehören zur folgenden Note; folglich darf niemahls der vorhergehenden etwas von ihrer Geltung abgebrochen werden, indem bloß die folgende so viel verliehrt, als die kleinen Nötgen betragen. Diese Anmerkung ist um so viel nöthiger, je mehr gemeiniglich hierwider gefehlt wird . . .

Vermöge dieser Regel werden also statt der folgenden Hauptnote diese kleinen Nötgen zum Basse oder andern Stimmen zugleich angeschlagen. Man schleift durch sie in die folgende Note hinein; hierwieder wird gar sehr oft gefehlet, indem man auf eine rauhe Art in die

¹⁹⁷ Klavierschule, Leipzig und Halle 1789, Seite 234.

¹⁹⁸ Siehe Anmerkung 1.

¹⁹⁹ Seite 59.

Hauptnote hinein plumpst, nach dem noch wohl gar darzu die mit den kleinen Noten vergesellschaftete Manieren ungeschickt an- und heraus gebracht worden sind.“

Als wichtigste „Manier“ verwenden die Meister des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts den *V o r s c h l a g*, der oft nicht bloß als ornamentales Beiwerk wirkt, sondern substantielle Bedeutung erhält. Man könnte sich deshalb darüber wundern, daß alte Manuskripte und Drucke solche Figuren nicht in großen Typen aufzeichnen; und doch veranschaulicht gerade diese Notation den Vorhaltscharakter dissonanter Töne, die manchmal ganz scharf und hart mit der Harmonie kontrastieren sollen. Aus dieser Funktion ergibt sich eine der wenigen allgemein gültigen Vortragsanweisungen, die Friedrich Wilhelm Marpurg²⁰⁰ folgendermaßen formuliert²⁰¹:

„Die Regel zur Ausübung des Vorschlages ist diese: daß die Note, womit derselbe gemacht wird, allezeit etwas stärker als die Haupt- oder Substantialnote vorgetragen, und an solche leise heran geschleift werden muß . . . Wenn man nach einem langen Vorhalte die Hauptnote sehr schwach und sich gleichsam verliehrend hören lässet, so nennet man diesen Proceß einen Abzug.“

Bei kurzen Vorschlägen bestanden kaum je Unklarheiten. Leopold Mozart²⁰² dekretiert²⁰³:

„Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern ganz schwach angegriffen. Man braucht diesen kurzen Vorschlag, wenn mehr halbe Noten nacheinander kommen, deren iede mit einem Vorschlag्नötchen bezeichnet ist; oder aber wenn auch manchmal nur eine halbe Note zugegen ist, die aber in einer solchen Passage steckt, welche gleich von einer zweyten Stimme in der höhern Quarte oder in der tiefern Quinte nachgeahmet wird; oder wenn man sonst vorsieht, daß durch einen langen Vorschlag die Regelmässige Harmonie und folglich auch die Ohren der Zuhörer beleidiget würden; und endlich wenn in einem Allegro, oder andern scherzhaften Tempo etwelche Noten Stufenweise, oder auch Terzweise nacheinander absteigen, deren iede einen Vorschlag vor sich hat;

²⁰⁰ Anleitung zum Clavierspielen, Berlin 1755.

²⁰¹ Seite 48—49.

²⁰² Siehe Anmerkung 4.

²⁰³ Seite 199—200.

in welchem Falle man den Vorschlag schnell wegspielet, um dem Stücke durch das lange Aushalten der Vorschläge die Lebhaftigkeit nicht zu benehmen.“

Die Dauer langer Vorschläge läßt sich nicht ohne weiteres aus dem Notenbilde ablesen; ob Viertel oder Sechzehntel dastehen, ob ein Strich durchs Fähnchen geht oder nicht, bedeutet nicht das geringste — so wie Johann Joachim Quantz²⁰⁴ schreibt²⁰⁵:

„Die Vorschläge ... bekommen ihre Geltung von den Noten vor denen sie stehen. Es liegt eben nicht viel dran, ob sie mehr als einmal, oder gar nicht geschwänzet sind.“

Für gewöhnlich verfuhr man früher nach dem Prinzip, das ein Enkel-schüler Johann Sebastian Bachs, der Hallensische Universitäts-Musikdirektor Daniel Gottlob Türk²⁰⁶, in folgende Leitsätze faßt²⁰⁷:

„Erste Regel:

Der Vorschlag bekommt die halbe Dauer der folgenden Note, wenn diese in zwey gleiche Theile (Hälften) getheilt werden kann.

Zweyte Regel:

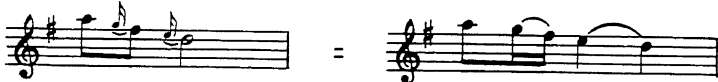
Vor punktirten (dreytheiligen) Noten bekommt der Vorschlag zwey Theile, (d. h. die völlige Dauer der Note) für die Hauptnote selbst bleibt folglich nur Ein Theil (oder die Dauer des Punktes) übrig.

Dritte Regel:

Der Vorschlag bekommt die völlige Dauer der folgenden Note, wenn an diese eine gleich hohe (gewöhnlich kürzere) gebunden ist.“

Auf Bachs Ornamentik²⁰⁸ bezogen heißt das:

Goldberg-Variationen BWV 988



²⁰⁴ Siehe Anmerkung 6.

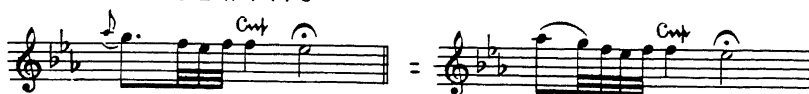
²⁰⁵ Seite 28 der Neuausgabe Arnold Scherings.

²⁰⁶ Klavierschule, Leipzig und Halle 1789.

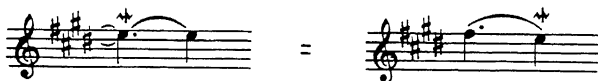
²⁰⁷ Seite 210—212.

²⁰⁸ Siehe dazu u. a. Hans Joachim Moser, Zur Frage der Ausführung der Ornamente bei Bach; Bach-Jahrbuch 13. Jahrgang 1916, Leipzig 1917, Seite 8—19, und Arnold Schering, „Vorhalte“ und „Vorschläge“ in Bachs Passionen und im Weihnachtsoratorium; Bach-Jahrbuch 20. Jahrgang, Leipzig 1923, Seite 12—30.

Invention Nr. 5 BWV 776



Französische Suite Nr. 6 BWV 817



Es geht aber hierbei nur um das Prinzip, nicht um Vorschriften, die sich verallgemeinern oder spezialisieren ließen. Und auch unsere Generation muß sich eben in einer Situation zurechtfinden, die vor zwei Jahrhunderten Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola²⁰⁹ schilderte²¹⁰:

„Es ist nicht möglich, . . . alle und jede Stellen welche Vorschläge erfordern, und von was für Geltung diese Vorschläge seyn müssen, ganz genau durch Regeln zu bestimmen. Es bleibt immer etwas willkürliches dabey übrig, welches von dem Geschmacke und der Empfindung des Tonsetzers, oder Ausfühlers abhängt.“

So läßt sich also die Dauer eines Vorschlags generell nicht festlegen; und man kann nur den einen Rat geben: in Zweifelsfällen lieber einen langen als einen kurzen anzuwenden.

Auch mit der Erklärung des Schleifers stimmen die alten Theoretiker keineswegs überein. Anscheinend dominierte zunächst die Anticipation; und seit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts setzte sich dann die Meinung durch, er gehöre „in die Zeit der folgenden Hauptnote“. Doch noch Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola²¹¹ wägt beide Auffassungen gegeneinander ab und warnt dabei vor übermäßigem Gebrauch dieser — sich leicht abnutzenden — Manier²¹²:

„Einige Schleifer bestehen aus zwei, einige aus drey Noten . . . Sie stehen größtentheils vor der zweyten Note eines Sprunges in die Höhe, von dessen leer dazwischen liegenden Noten sie die beyden,

²⁰⁹ Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Berlin 1757.

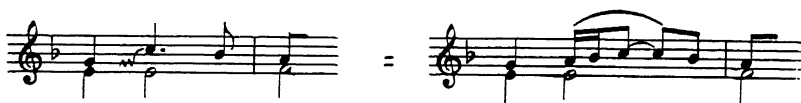
²¹⁰ Seite 73.

²¹¹ Siehe Anmerkung 209.

²¹² Seite 87—88.

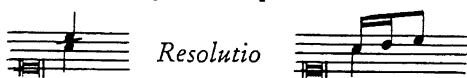
die der zweyten Note am nächsten sind, berühren ... Von den geschwinden ist zu bemerken, daß sie sowohl vor guten als vor schlimmen Tactgliedern stehen können ... Man muß überhaupt sparsam mit dieser Art Schleifer umgehen; nicht aber, wie einige Instrumentisten, denen es an der edeln Einfalt des Vortrags fehlt, thun, alle und jede Sprünge damit lahm und matt machen. Am allerseltensten darf man solche Schleifer anbringen, wenn kein Sprung vorher gegangen.“

Aus den Stellen, an denen Johann Sebastian Bach den Schleifer ausschreibt, läßt sich folgern, daß er ihn betont ausgeführt wissen wollte; das betrifft zum Beispiel das zweite Menuett der ersten Französischen Suite BWV 812:

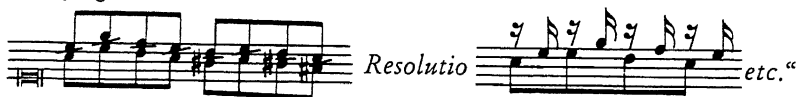


Eine nur gelegentlich verwendete Abart des Schleifers erläutert u. a. Bachs Freund Johann Gottfried Walther in seinen handschriftlichen „Praecepta der Musicalischen Composition“²¹³:

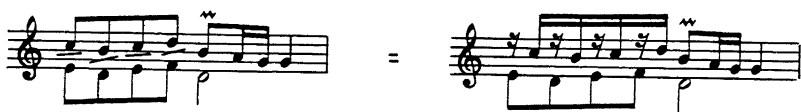
„Folgende Figur nennen die Frantzosen Coulé, und ist mehrentheils auf dem Clavier gebräuchlich, wird durch ein zwischen Zwey Noten in die Höhe gehendes querstrichlein erkannt. Z. E.



Dieser durch die Noten gehender Querstrich, bedeutet auf dem Clavier folgende manier. Z. E.



Entsprechendes gilt, wenn sich die Terzenketten in Sexten umkehren, wie in Johann Sebastian Bachs „Aria variata alla maniera italiana“ BWV 989:



²¹³ Herausgegeben von Peter Benary, Leipzig 1955, Seite 37.

Die Gestalt und Funktion des Doppelschlags bleibt sich bei der alten Musik grundsätzlich gleich: Er umspielt einen Melodieton mit der höheren und tieferen Sekunde, um ihn von unverzierten Noten abzuheben. Im einzelnen jedoch ließ die Aufführungspraxis so viele feine Nuancierungen zu, daß Carl Philipp Emanuel Bach²¹⁴ den Doppelschlag ausführlich in einem besonderen Kapitel mit siebenunddreißig Paragraphen²¹⁵ behandelte, deren wichtigste lauten:

„§. 1. Der Doppelschlag ist eine leichte Manier, welche den Gesang zugleich angenehm und glänzend macht. Seine Andeutung und Ausübung finden wir Tab. V, bey Fig. L.

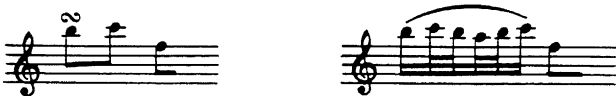


abgebildet ... [im Original ungenau]

§. 3. Diese Manier wird so wohl in langsamen als auch geschwinden Stücken, bey Schleiffungen so wohl als auch bey gestossenen Noten angebracht. Eine gantz kurtze Note verträgt sie nicht wohl, weil hierdurch wegen der vielen Noten, welche sie enthält und welche doch eine gewisse Zeit erfordern, der Gesang leicht undentlich werden kan.

§. 25. Das Versetzungs-Zeichen bey dem Doppelschlage erkennet man, wie bey den Trillern, aus dem vorhergehenden, aus der Folge und aus der Modulation.“

Und wie wenig sich die alten Meister mit ihrer Ornamentik einer Norm unterwarfen, sieht man an Johann Sebastian Bach: In der Verzierungstabelle, die er seinem zehnjährigen Sohne Wilhelm Friedemann in die Hand gab, beginnt er den Doppelschlag — cadence genannt — mit der oberen Sekunde; in den „Agréments“ zur Sarabande der zweiten Englischen Suite BWV 807, die er gleichfalls in pädagogischer Absicht ausschrieb, interpretiert er sich selber folgendermaßen:

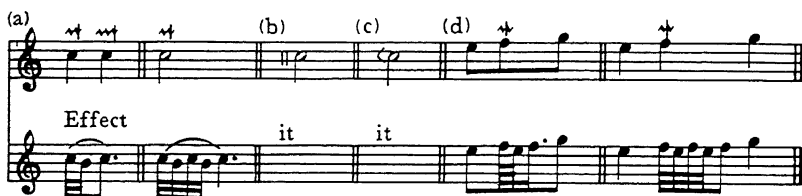


²¹⁴ Siehe Anmerkung 1.

²¹⁵ Seite 85—98 (im Original falsch nummeriert).

Ziemlich einheitlich verfahren die alten Meister dagegen mit dem *Mordent*. Alles Wissenswerte faßt Friedrich Wilhelm Marpurg²¹⁶ in knappe Sätze zusammen²¹⁷:

„Diese Manier, die man auf deutsch einen Kräusel nennen könnte, besteht in der geschwindesten Umwechslung einer Hauptnote mit einer Nebennote aus der nächsten Stufe darunter, und ist also das Gegenteil von einem Triller mit dem bloßen Unterscheid, daß (1) wenn man den Triller von der Nebennote anhebet, allhier der Wechselschlag sogleich von der Hauptnote anfängt, und daß (2) ordentlicher Weise der Mordent nicht so viele Wechselschläge, als der Triller, gebrauchet. Die Art wie man einen Mordenten, einen kürzern und längern macht, findet man nebst seinen Abzeichen bey Fig. 11. Tab. V.



Doch sind die Zeichen bey (b) und (c) nicht so gut und gebräuchlich als das bey (a). Er mag aber lang oder kurz seyn, so ist es mit seinem Zeichen, als wie mit dem Triller, beschaffen, indem es allezeit einerley bleibt, indem der Wehrt des Mordenten von dem Wehrte der Note abhänget. (d)^c

Im Andante des „Italienischen Konzerts“ von Johann Sebastian Bach BWV 971 könnte man demgemäß die Mordente entsprechend der verschiedenen Notenlänge in folgender Weise variieren:



²¹⁶ Siehe Anmerkung 200.

²¹⁷ Seite 58.

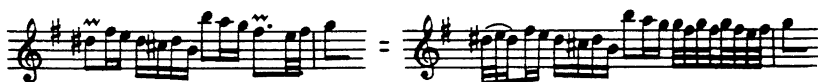
Den Praller leiten die meisten alten Theoretiker vom Triller ab, für den sie ja oft dasselbe Zeichen \sim verwenden. Daniel Gottlob Türk²¹⁸ beschreibt seine Form und Funktion besonders klar und einleuchtend²¹⁹:

„Der halbe- (kurze) oder Pralliriller ist eine sehr angenehme und nöthige, aber gar nicht leichte Manier; denn es gehört viele Fertigkeit und Schnellkraft der Finger dazu, einen Pralltriller deutlich und mit der erforderlichen Schärfe und Geschwindigkeit herauszubringen. Sein gewöhnliches Zeichen ist das bey a); die Ausführung habe ich bey b) angedeutet.



In verschiedenen Lehrbüchern findet man die Ausführung bey c) und d) vorgeschrieben. Der Umstand, daß der bey b) an die vorhergehende Note gebundene (erste) Hülfsston e, so wie das letztere d, nicht gehört werden, hat unstreitig zu der für das Auge bequemern abgekürzten Schreibart c) die Veranlassung gegeben. Wenn man aber bedenkt, daß diese Manier im Grunde nur ein verkürzter Triller ohne Nachschlag ist, so wird man die Schreibart bey b) oder +) richtiger finden, als die bey c), weil der gemeine Triller mit dem Hülfsstone anfängt. Bey d) wird die vorhergehende Note durch den Punkt zu merklich verlängert, daher ist diese Ausführung nicht anzurathen.“

Ob nun das Zeichen \sim jeweils einen Praller oder einen Triller verlangt, geht aus dem Zusammenhang hervor. Vermutlich meint Johann Sebastian Bach — um nur ein Beispiel anzuführen — im zweiten Takt der siebenten Invention BWV 778 dicht nacheinander verschiedene Figuren:



Über die Ausführung des Trillers geben die oben abgedruckten Verzierungstabellen hinreichend Aufschluß — obwohl sie selbstverständlich nicht sämtliche Varianten verzeichnen. Er beginnt grundsätzlich mit einem höheren Vorschlagston — ob mit der großen oder

²¹⁸ Siehe Anmerkung 206.

²¹⁹ Seite 271—272.

kleinen Sekunde, bestimmt die Tonart des Stücks. Normalerweise — soweit dieses Wort überhaupt zu der vielgestaltigen und mehrgesetzlichen Ornamentik paßt — erstreckt er sich in der älteren Literatur ungefähr über die Hälfte des Notenwertes mit einem sogenannten „*Point d'arrêt*“; doch hängt seine Länge von Faktoren ab, die sich nicht in Regeln fassen lassen, die der Interpret von Fall zu Fall richtig einschätzen muß. Auch für die Schnelligkeit gibt es keine bindenden Vorschriften; Sänger wie Instrumentalisten sollen die Akustik des Raums, den Stil des Werks und den Affekt der Musik berücksichtigen. Und man möchte manchen modernen Virtuosen, die den Triller für einen technischen Effekt halten, die folgenden klugen und weisen Worte ihres alten Kollegen Johann Joachim Quantz²²⁰ zur Beachtung empfehlen²²¹:

„Nicht alle Triller dürfen in einerley Geschwindigkeit geschlagen werden: sondern man muß sich hierinne so wohl nach dem Orte wo man spielet, als nach der Sache selbst, die man auszuführen hat, richten. Spielet man an einem großen Orte, wo es sehr schallet, so wird ein etwas langsamer Triller bessere Wirkung thun, als ein geschwinder. Denn durch den Wiederschall geräth die allzugeschwinde Bewegung der Töne in eine Verwirrung, und folglich wird der geschwinde Triller undeutlich. Spielet man hingegen in einem kleinen oder tapezirten Zimmer, wo die Zuhörer nahe dabey stehen: so wird ein geschwinder Triller besser seyn, als ein langsamer. Man muß ferner zu unterscheiden wissen, was für Stücke man spielet, damit man nicht, wie viele thun, eine Sache mit der andern vermenge. In traurigen Stücken muß der Triller langsamer, in lustigen aber geschwinder geschlagen werden.

Man muß aber die Langsamkeit und Geschwindigkeit hierinne nicht aufs äußerste treiben. Der ganz langsame Triller ist nur bey den Franzosen im Singen üblich, er tauget aber eben so wenig, als der ganz geschwinde zitternde, welchen die Franzosen chevroté (meckernd) nennen . . . Manche halten diesen meckernden Triller, aus Unwissenheit, wohl gar für ein besonderes Verdienst; sie wissen aber nicht, daß ein mäßig geschwinder und gleichschlagender Triller viel schwerer zu erlernen ist, als der ganz geschwinde zitternde, welcher folglich vielmehr für einen Fehler gehalten werden muß.“

²²⁰ Siehe Anmerkung 6.

²²¹ Seite 36—37 von Scherings Neudruck.

Von den „wesentlichen“, durch „Sigel“ abkürzbaren „Manieren“ unterscheiden die alten Meister — wie schon gesagt — die „willkürlichen“, nicht notierten Auszierungen. Ein stilistischer Gegensatz zwischen beiden Kategorien besteht indes nicht; denn Praller, Schleifer, Doppelschlag und sonstige Agréments typisieren gebräuchliche Formeln des improvisatorischen Singens und Spielens; und — umgekehrt betrachtet — die Schüler mußten einst, um Sicherheit und Gewandtheit im Diminuieren und Kolorieren aus dem Stegreif zu erlangen, immer wieder dieselben Floskeln üben, die allmählich zu stereotypen Wendungen erstarrten.

Von einem Musiker, der eine Komposition mit „willkürlichen Manieren“ verbrämen wollte, verlangte man früher keineswegs originelle Gedanken oder gar geniale Erfindungen. Die Lehrbücher demonstrieren diese — handwerklich durchaus nicht schwer erlernbare — Technik an Tonschritten, die in der Praxis häufig vorkommen; und jeder einzelne konnte sich unter unendlich vielen Möglichkeiten auswählen, was seinem Geschmack zusagte, seiner Fertigkeit entsprach und in den Zusammenhang paßte. Daß ein geschickter Interpret dabei über genug Abwechslungen verfügte, zeigen die folgenden — beliebig zu vermehrenden — Musterbeispiele für die Figurierung der aufsteigenden Quarte, die sämtlich einer Stilperiode entstammen²²²:

Sylvestro di Ganassi, 1535:



Adrianus Petit Coclico, 1552:



Diego Ortiz, 1553:



²²² Siehe Anmerkung 187.

Tomás de Santa Maria, 1565:



Giovanni Luca Conforti, 1593:



Giovanni Battista Bovicelli, 1594:



Pietro Cerone, 1613:



Sänger und Spieler, denen im Augenblick nichts Rechtes einfiel, durften sich getrost damit begnügen, solche Floskeln aneinanderzureihen. Sie mußten bloß darauf achten, daß der Begriff „Manier“ nicht jene fatale Nebenbedeutung erhielt, die unsere Umgangssprache mit diesem Worte verbindet, nämlich gespreizte Unnatur und gekünstelte Steifheit, die bei der Wiederholung um so matter wirkt, als jeder mann im voraus weiß, was nun kommt. Johann Sebastian Bachs Schüler Johann Friedrich Agricola ²²³ urteilt kategorisch ²²⁴:

„So wie in allen Theilen der Musik Veränderung seyn muß; so fodert man dieselbe auch in den Passagien. Wer nur eine einzige Art davon ausführen kann, ist freylich unglücklich.“

²²³ Siehe Anmerkung 209.

²²⁴ Seite 223.

Und noch kurz vor 1800 beweist der französische Geiger Jean-Baptiste Cartier²²⁵ an einem Adagio von Giuseppe Tartini, wie vielfältig ein Solist die aufsteigende Quarte paraphrasieren kann; die interessantesten Versionen, die er vorschlägt, lauten²²⁶:



Allerdings erlaubten keineswegs sämtliche alten Meister die „willkürliche“ Einflechtung von Ornamenten und Passagen, vermutlich auf Grund trüber Erfahrungen mit eigenmächtigen Künstlern. Zu ihnen gehörte Johann Sebastian Bach, den sein ehemaliger Protegé Johann Adolph Scheibe deshalb scharf kritisierte²²⁷:

„Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernnehmlich.“
Und andere Komponisten wollten einer Verschandelung ihrer Werke

²²⁵ L'Art du violon, zweite Auflage Paris 1798.

²²⁶ Abgedruckt von Arnold Schering in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft Jahrgang VII Heft 3, Leipzig 1906, Seite 375, und von Hans-Peter Schmitz, Die Kunst der Verzierung, Kassel und Basel 1955, Seite 131. Das Beispiel berichtigt Ungenauigkeiten des Originals.

²²⁷ Critischer Musikus, neue Auflage Leipzig 1745, Seite 62.

dadurch vorbeugen, daß sie eine unverzierte und eine diminuierte Fassung der Melodiestimme untereinander drucken ließen, zum Beispiel Georg Philipp Telemann in seinen „Methodischen Sonaten“²²⁸:



Für unentbehrlich hielten die alten Meister insgemein „willkürliche Manieren“ beim *da capo* der Arie — ausgenommen wiederum Johann Sebastian Bach, der die Ornamente von vornherein mit der Thematik verschmelzt, kleingliedrige Figuren motivisch imitiert und deshalb keine freien Zutaten duldet. Andere Komponisten aber gestatten, ja verlangen bei der Reprise improvisatorische Verbrämung, weil sich dadurch die Teile plastisch voneinander abheben. In der „Anleitung zur Singkunst“ von Pier Francesco Tosi und Johann Friedrich Agricola²²⁹ heißt es²³⁰:

„Ein Sänger ist verbunden, auf nichts größern Fleiß zu wenden als auf die Arien . . . Unter andern anmerkungswürdigen Dingen, wird sich ihm . . . gleich beym ersten Anblicke die Ordnung darbieten, mit welcher alle Arien, die in drey Haupttheile eingetheilet sind, ausgeführet werden müssen. Im ersten Theile verlangt man nichts als ganz einfache Auszierungen, welche aber schmackhaft, und ihrer wenig seyn sollen; damit die Arbeit des Verfassers in ihrer natürlichen Schönheit zum Gehör komme. Im andern Theile will man, bey der edeln Einfalt, noch etwas mehr von Auszierungskunst hören: damit ein Verständiger merken könne, daß die Wissenschaft des Sängers einen weitem Umfang habe. Wer endlich beym Wiederholen vom Anfange, nicht alles das, was er vorher gesungen hat, durchs Verändern noch schöner und besser macht, als es aufgeschrieben ist, der ist gewiß kein großer Held.“

²²⁸ Hamburg 1728, herausgegeben von Max Seiffert, Kassel und Basel 1950.

²²⁹ Siehe Anmerkung 209.

²³⁰ Seite 173—174.

Mit welchen — verhältnismäßig primitiven — Mitteln durchschnittliche Solisten solche Varianten routinemäßig zustandebrachten, erkennt man an Klavier-Arrangements des englischen Organisten William Babbell, der nachträglich Improvisationen fixierte; zum Beispiel zeichnet er eine Arie aus der Oper „Rinaldo“ seines Lehrers und Freundes Georg Friedrich Händel nach dem „Sung by Signr. Valentin“ in folgender Weise auf²³¹:

The image displays a musical score for three staves, all in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff, labeled 'Notation der Partitur', shows the original notation with a melody of eighth and sixteenth notes. The second staff, labeled 'Diminution beim erstenmal', shows a first reduction with many beamed sixteenth notes and some triplets. The third staff, labeled 'Diminution beim da capo', shows a second, more complex reduction with dense sixteenth-note passages and triplets. The melody continues across these staves, with the third staff ending with a double bar line.

Mit der Einfügung improvisierter Figuren rechnen die alten Meister ferner bei sogenannten „Aufhaltungen“, das heißt bei Trugschlüssen und dissonanten Stauungen, über denen häufig eine — nur kurz auszuhaltende — Fermate steht. Der Name „Ohnmacht“ kennzeichnet den Charakter und die Funktion derartiger Miniatur-Kadenzen: In ihnen soll der bis zur höchsten Steigerung gepreßte Affekt gleichsam in einen befreienden Seufzer ausschwingen. Eine solche „Ohnmacht“ notiert übrigens Johann Sebastian Bach im ersten Satz seines E-dur-Violinkonzerts BWV 1042; sie bestätigt die Erklärungen der

²³¹ Händel-Gesamtausgabe Band XLVIII, Leipzig 1894, Seite 218—221.

zeitgenössischen Theoretiker, die sagen, sie dürfe weder leeres „Pas-sagengeklingel“ enthalten noch neue Gedanken einführen und nicht länger als ein Bogenstrich oder Atemzug dauern.



Den weitesten Spielraum für „willkürliche Manieren“ gewähren die alten Meister ihren Interpreten bei der K a d e n z ²³², aber — wohl-gemerkt — als Spielraum für die Phantasie, nicht als Tummelplatz für einstudierte Brillanz. Das Wesen der vorklassischen Kadenz läßt sich am besten mit Worten von Johann Joachim Quantz²³³ erklären²³⁴:

„Regeln von Cadenzen sind . . . noch niemals gegeben worden. Es würde auch schwer fallen, Gedanken, die willkürlich sind, die keine förmliche Melodie ausmachen sollen, zu welchen keine Grundstimme statt findet, deren Umfang, in Ansehung der Tonarten, welche man berühren darf, sehr klein ist, und die überhaupt nur als ein Ohngefähr klingen sollen, in Regeln einzuschließen . . .

Die Cadenzen müssen aus dem Hauptaffecte des Stückes fließen, und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Clauseln, die in dem Stücke enthalten sind, in sich fassen . . .

Sie müssen kurz und neu seyn, und den Zuhörer überraschen, wie ein bon mot. Folglich müssen sie so klingen, als wenn sie in dem Augenblicke, da man sie machet, erst gebohren würden . . .

²³² Siehe u. a. Arnold Schering, Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des 18. Jahrhunderts, Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel, Leipzig 1907, Seite 204—211; Heinrich Knödt, Zur Entwicklungsgeschichte der Cadenzen, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft Jahrgang XV, Leipzig 1913/14, Seite 375—419.

²³³ Siehe Anmerkung 6.

²³⁴ Seite 103—120 in Scherings Neudruck.

Weder die Figuren, noch die simplen Intervalle, womit man die Cadenz anfängt und endiget, dürfen in der Transposition mehr als zweymal wiederholet werden, sonst werden sie zum Ekel . . .

In den Tonarten muß man nicht gar zu weit ausschweifen, und keine Töne berühren, die mit dem Haupttone gar keine Verwandtschaft haben . . .

Eine ordentliche Tactart wird selten beobachtet, ja sie darf nicht einmal beobachtet werden. Denn die Cadenzen sollen nicht aus einer an einander hängenden Melodie, sondern vielmehr aus abgebrochenen Gedanken bestehen, wenn sie nur dem vorhergehenden Ausdrucke der Leidenschaften gemäß sind . . .

Die Cadenzen erfodern, wegen ihrer geschwinden Erfindung, mehr Fertigkeit des Witzes, als Gelehrsamkeit. Ihre größte Schönheit besteht darinn, daß sie als etwas unerwartetes den Zuhörer in eine neue und rührende Verwunderung setzen, und die gesuchte Erregung der Leidenschaften gleichsam aufs höchste treiben sollen. Man darf aber nicht glauben, daß eine Menge geschwinder Passagien solches allein zu bewerkstelligen vermögend sey. Nein, die Leidenschaften können viel eher durch etliche simple Intervalle, und geschickt darunter vermischete Dissonanzen, als durch viele bunte Figuren erregt werden.“

Es fällt schwer, aus den geschilderten, mitunter widerspruchsvollen Tatsachen Folgerungen für die Wiedergabe alter Musik in der Gegenwart zu ziehen. Übergeordnete Gesetze existieren so wenig wie unwandelbare Dogmen. Aber nicht einmal einzelne Anweisungen lassen sich ohne weiteres wörtlich in die spätere Aufführungspraxis übernehmen. Denn alle Erklärungen der „wesentlichen“ und „willkürlichen“ Manieren beziehen sich auf geschmeidige Stimmen, die nicht in großen Räumen gegen ein Riesenorchester „anzusingen“ brauchten, und auf Instrumente, die ein kleines Volumen und eine geringe Modulationsbreite besaßen. Auf dem Klavichord beispielsweise mußte man Triller und Mordente verwenden, damit der Ton überhaupt weiter klang — auf dem modernen Flügel wirken zartgliedrige Agréments allzu leicht hart, wenn nicht massiv, sofern der Pianist nicht behutsam mit ihnen umgeht. Auf dem Cembalo glitzern und funkeln die Passagen, ohne daß der Spieler etwas dazutun oder daran zu ändern vermag — auf dem Hammerklavier dröhnen und poltern lebhaft Figuren, sobald

jemand an den Tasten sitzt, der die diffizile Kunst des federnden Anschlags nicht beherrscht. Inwieweit sich also Buchstabengenaugkeit mit historischer Werktreue vereinigen läßt, muß in jedem besonderen Fall der persönlichen Entscheidung des Interpreten anheimgestellt bleiben. Eine Forderung freilich gilt heute wie einst: Geläufigkeit im Ornamentieren und Diminuieren darf nicht zur Schaustellung eleganter Artistik ausarten. Und jeder, der es ehrlich und ernst mit der alten Musik meint, möchte hoffen und wünschen, daß nie Zeiten wiederkehren, in denen — vor zwei Jahrhunderten — ein Anonymus sich beschweren mußte²³⁵:

„Man verlanget von dem Componisten nichts so sehr, als einen schönen Gesang; und in der Ausführung befeßigen sich die Tonkünstler auf nichts weniger, als auf den schönen Gesang; sie suchen nur Auszierungen und Veränderungen, worüber der schöne Gesang ganz verschwindet.

Unglückliche Manieren und beklagenswürdige Veränderungen! Ihr seydt erfunden, den Gesang auszieren; und ihr dienet meistentheils dem schönen Gesange nur zur Beschimpfung.“

²³⁵ Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, II. Band, Berlin 1756, Seite 194.

Der Generalbaß

Daß der Generalbaß als unentbehrlicher Bestandteil zur Musik der Epoche zwischen 1600 und 1750 gehört, bestätigen alle zeitgenössischen Theoretiker und Komponisten. Am Anfang dieser so unendlich reichen Stilperiode schreibt Lodovico Viadana in der — vielfach nachgedruckten und kommentierten — Vorrede zu seinen „Cento Concerti Ecclesiastici“²³⁶:

„Wer diese Art Musik ohne Orgel oder Cembalo singen wollte, würde niemals gute Wirkung erzielen; vielmehr würde man dabei meistens Mißlänge wahrnehmen.“

Und noch um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts prägte Carl Philipp Emanuel Bach²³⁷ den klassischen Satz²³⁸:

„Man kann also ohne Begleitung eines Clavierinstruments kein Stück gut aufführen.“

Tatsächlich gibt es in der Barockliteratur nur ein paar vereinzelte Werke, bei denen der Baß und also auch der Continuo fehlt — um nur ein allgemein bekanntes zu nennen: die Sopranarie „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ im zweiten Teil der „Matthäus-Passion“.

Die meisten Interpreten alter Musik wissen heute recht gut Bescheid über die Berechtigung und Notwendigkeit des Generalbasses, ausgenommen einige wenige Stardirigenten, die sich für befugt halten, ihn wegzulassen, weil sie glauben, er passe schlecht zu ihrer expressiven Ausdeutung des *Airs* aus der D-dur-Suite von Johann Sebastian Bach BWV 1068 oder ihrer nervösen dynamischen Differenzierung des „*Larghetto, e piano*“ aus dem Concerto grosso opus 6 Nummer 12 von Georg Friedrich Händel. Manchmal freilich sieht man den Cembalisten lediglich; bei einer Besetzung von zehn Ersten Geigen und einem Halbdutzend Kontrabässen ist kaum etwas von ihm zu hören. Immerhin, solche Ausnahmen scheinen allmählich seltener zu werden; und vielleicht registrieren unsere Nachkommen sie einst als historische Kuriositäten wie wir heutzutage die Bearbeitungen von Robert Franz, der harmonische Fülltöne auf Holzbläser und Hörner verteilte.

²³⁶ Venedig 1602; abgedruckt u. a. von Max Schneider, Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung, Leipzig 1918, Seite 3—9.

²³⁷ Siehe Anmerkung 1.

²³⁸ Teil II Seite 2.

Über die Funktion des Continuo dürfte grundsätzlich Klarheit walten — nicht jedoch über wichtige Einzelfragen der Aufführungspraxis²³⁹. Manche Interpreten verwenden unbedenklich ein Schema für Opernarien, Oratorienchöre und Kammersonaten, für homophone und imitative Sätze, für Kompositionen von Heinrich Schütz, Henry Purcell, Jean-Philippe Rameau und Giovanni Battista Pergolesi, und zwar ohne Rücksicht auf den Raum, den Klangcharakter der Instrumente und die Zahl der Mitwirkenden. Es läßt sich leider nicht leugnen: Die Schuld daran liegt vor allem an den gedruckten Generalbaß-Aussetzungen — allerdings nicht an ihren Autoren, die gar nichts anderes tun können als typisieren und absolutieren, sondern an der Notwendigkeit, solche Parte überhaupt herauszugeben. Ändern kann sich diese Situation erst dann, wenn wieder „Künstler, Kenner und Liebhaber“ in breiter Front aus dem Stegreif den Continuo spielen lernen wie einst zu der Zeit, als Johann Sebastian Bach seiner — mit familiären Pflichten überbürdeten — „Frau Eheliebsten“ Anna Magdalena anno 1725 *„Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso“* fürs häusliche Musizieren in ihr Notenbuch²⁴⁰ aufzeichnete.

Die alten Meister pflegten beim Unterricht im Generalbaß von vornherein theoretische Unterweisung mit praktischer Übung zu verbinden. Von hier aus führte ein gerader Weg zur freien Improvisation und — sofern das Talent ausreichte — zur selbständigen Komposition. Doch auch minder Begabten, die es nicht so weit brachten, und Laien, die nicht genügend Muße für systematisches Studieren aufwenden konnten, nützte diese Methode mehr als mechanisches Ausarbeiten konstruierter Aufgaben, unter denen sie sich wenig vorzustellen vermochten und bei denen sie sich langweilten. Wenn sie die Gesetze der Harmonie kannten, fiel es ihnen nicht schwer, nach bezifferten Bässen

²³⁹ Siehe dazu u. a.: Frank Thomas Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass as practised in the 17th and 18th Centuries*, London 1931, 1961 — Hans Heinrich Eggebrecht, *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang XIV, Trossingen 1957, Seite 61—82 — Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel, Basel, London, New York 1960 — Fritz Oberdörffer, *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Kassel 1939 — Fritz Oberdörffer, *Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarock*, Die Musikforschung X. Jahrgang Heft 1, Kassel und Basel 1957, Seite 61—74 — Max Schneider, *Der Generalbaß J. S. Bachs*, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15, Leipzig 1916, Seite 27—41 — Ernst Ulrich, *Studien zur deutschen Generalbasspraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Kassel 1932.

²⁴⁰ Ausgabe u. a. von Arnold Schering, München 1935 und später, und von Georg von Dalden, NBA Serie V Band 4, Kassel, Basel und London 1957.

einfache Akkorde zu greifen; und das brauchten sie sozusagen alltäglich, um bei der Hausmusik ein Lied richtig zu begleiten oder ein Blockflötenstück sinngemäß zu „akkompagnieren“.

Für die Verteilung der Stimmen gibt Johann Sebastian Bach²⁴¹ folgende, in zeitgenössischen Lehrbüchern ganz ähnlich lautende Anweisung²⁴², die bedauerlicherweise nicht alle Bearbeiter alter Musik beachten:

„Der General Bass ist das vollkommste Fundament der Music welcher mit beyden Händen gespielt wird dergestalt das die lincke Hand die vorgeschriebenen Noten spielt die rechte aber Con- und Dissonantien darzu greift.“

Diese Vorschrift betrifft auch den Organisten, der höchstens gelegentlich, bei lang ausgehaltenen tiefen Tönen und monumentalen Schlußstauungen, das Pedal benutzen darf, sofern er überhaupt die große Orgel für den Continuo verwendet; dem widerspricht nur scheinbar der siebente Paragraph der Vorrede von Lodovico Viadana²⁴³, der „Hände und Füße“ erwähnt, denn italienische Orgeln verfügten damals lediglich über ein unselbständiges, „angehängtes“ oder transmittiertes Pedal. Dagegen kann und soll der Cembalist, wenn er ein mehrmanualiges Instrument „traktiert“, an geeigneten Stellen den Baß und den harmonischen Überbau auf zwei Klaviaturen spielen und beide durch charakteristische Registrierung voneinander abheben; dafür disponierten die alten Klavierbauer den Sechzehnfuß, der das Fundament kräftig stützt, während er Akkorde verdunkelt und verdickt.

Als Norm gilt die Vierstimmigkeit; doch soll sich der Cembalist und Organist nach dem Stil der Komposition, nach der Anzahl der konzertierenden Sänger und Instrumentalisten und — nicht zuletzt — nach der Raumakustik richten. Johann Joachim Quantz²⁴⁴ faßt seine langjährigen Erfahrungen und Beobachtungen in folgende Leitsätze zusammen²⁴⁵:

²⁴¹ „Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Bass oder Accompanement für seine Scholaren in der Music“, 1738, wahrscheinlich von einem Schüler niedergeschrieben, mit Korrekturen des Gräfenrodaer Kantors Johann Peter Kellner; abgedruckt bei Philipp Spitta, J. S. Bach, Band II, Leipzig 1880, Seite 913—950.

²⁴² Spitta a.a.O. Seite 915—916.

²⁴³ Siehe Anmerkung 236.

²⁴⁴ Siehe Anmerkung 6.

²⁴⁵ Seite 169—170 von Scherings Neuausgabe.

„Die allgemeine Regel vom Generalbaß ist, daß man allezeit vierstimmig spiele: wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau hieran bindet, wenn man vielmehr einige Stimmen wegläßt, oder wohl gar den Baß mit der rechten Hand, durch eine Octave höher, verdoppelt . . .

Ein vollstimmiges und mit vielen Instrumenten begleitetes Stück, erfordert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement . . .

Bey einem Trio muß der Clavierist sich nach den Instrumenten, die er zu begleiten hat, richten, ob solche schwach oder stark sind, ob bey dem Claviere ein Violoncell ist, oder nicht, ob die Composition galant oder gearbeitet ist, ob der Clavicymbal stark oder schwach, auf- oder zugedeckt ist, und ob die Zuhörer nahe oder entfernt sind.“

Bei stark besetzten Stücken darf und muß der Generalbassist sogar ausnahmsweise mit der linken Hand volle Akkorde greifen, was Johann David Heinichen²⁴⁶ an folgendem lehrreichem, stark dissonanzenhaltigem Beispiel demonstriert²⁴⁷:

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff contains 8 measures of music. The second staff also contains 8 measures. The notation includes complex figured bass with many dissonances, such as 9 8, 4 7, 6 5, 9, 9, 6, 9 7, 8 6, 6 5, 9 4, 8 3, 7 6, 6, 4 2, 6, 7 6, 9 5, 8 6, 4 2, 6, 7 6. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Zum figurierten Generalbaß paßt am besten das sogenannte diskrete Akkompagnement mit wechselnder Dichte der Begleitung; Carl

²⁴⁶ Siehe Anmerkung 2.

²⁴⁷ Seite 224; nach den von Heinichen verzeichneten Errata richtiggestellt.

Philipp Emanuel Bach²⁴⁸ erläutert diese Spielart an einem — vermutlich mit Absicht einfach gehaltenen — Exempel, zu dem er bemerkt²⁴⁹:

„Wo der Baß geschwinde Noten hat, würde die Leichtigkeit des Vortrages leiden, wenn man die vierstimmige Begleitung durchaus brauchte: folglich verfähret man der beygefüigten Abbildung gemäß, welcher auch mäßige Finger gewachsen sind.“



Selbstverständlich muß der Continuospieler die Gesetze der Harmonielehre beachten, das heißt: Er soll sich bemühen, Quinten- und Oktaven-Parallelen zu vermeiden, übermäßige und verminderte Intervalle zu umgehen und — soweit möglich — Dissonanzen vorzubereiten und aufzulösen. Doch darf er sich im Augenblick des Improvisierens gewisse Freiheiten erlauben, die die Theorie des „reinen Satzes“ nicht gestattet, zumal es sich ja nicht um reale Stimmen, sondern um Füll-Akkorde handelt.

Georg Philipp Telemann entschuldigt in seinen — für Anfänger bestimmten — „Singe-Spiel- und General-Bass-Übungen“²⁵⁰ leichterhand eine inkorrekte Stelle²⁵¹:



²⁴⁸ Siehe Anmerkung 1.

²⁴⁹ Teil II, Seite 275 und 278.

²⁵⁰ Hamburg 1733/34; herausgegeben von Max Seiffert, dritte Auflage Berlin 1927.

²⁵¹ Seite 17.

„Die stimme hat g fis und oben ist d cis; sind 2 große und verbotene 5^{ten}; sie mögen durchwischen, weil das fis nur als eine manier anzu-sehen, und eigentlich das folgende e gilt.“

Und sogar dem gestrengen Kontrapunktiker Johann Sebastian Bach unterlaufen bei der Continuo-Aussetzung der Baß-Arie seiner Kan-tate 3²⁵² „verbotene“ Parallelen; er ließ sie unbekümmert stehen, weil sie ihn nicht störten, und so braucht auch sonst niemand daran Anstoß zu nehmen; nur darf sich kein Konservatorist vermessen, seine ele-mentaren Fehler unter Hinweis auf den Schöpfer des „Musikalischen Opfers“ zu beschönigen.



Die Akkorde des Continuo sollen die im Notenbilde klaffende Lücke zwischen der Oberstimme und dem Fundament ausfüllen; sie dürfen deshalb weder zu hoch noch zu tief liegen. Die Lehrbücher begrenzen den Umfang nach unten mit g, nach oben mit e'' oder f'', insgesamt also mit knapp zwei Oktaven für die rechte Hand, und zwar emp-fehlen sie Anfängern, die einmal gewählte Lage beizubehalten und unnötige Sprünge beiseitezulassen. Als verpönt gilt es allgemein, die Begleitung über die Melodie hinauszuführen. Deshalb muß die fol-gende Aussetzung, deren Autor verschwiegen sei, in dreifacher Hin-sicht beanstandet werden: sie kreuzt mehrfach die Melodie, über-schreitet die mittlere – günstigste – Klangregion und isoliert den Baß:



²⁵² Faksimile im Auktions-Katalog 60 der Firma Leo Liepmannssohn, Berlin 1930; beschrie-ben von Helmut Schultz in der Zeitschrift für Musikwissenschaft Jahrgang XV Heft 5, Leip-zig 1933, Seite 225–228.

Strikt verbieten die alten Theoretiker und Komponisten den Cembalisten und Organisten, die Oberstimme mitzuspielen, weil sich der starre, statische Klang mechanisierter Tasteninstrumente nicht mit der labilen Tongebung der Sänger, Streicher und Holzbläser verbindet und außerdem die Auszierung der Melodie beeinträchtigt. Das übersehen leider viele Bearbeiter, deren Continuo wie ein Klavierauszug anmutet – siehe die folgende Fassung eines Geistlichen Konzerts von Heinrich Schütz:

The image shows a musical score for a three-part setting of the hymn 'Verleih uns Frieden'. The top part is a vocal line in G major, 4/4 time, with the lyrics 'Ver-leih uns Frie - den ge - nä - dig - lich!'. The middle part is a vocal line in the same key and time, with the lyrics 'Ver-leih uns Frie - den ge - nä - dig - lich!'. The bottom part is a lute or continuo part, also in G major and 4/4 time, featuring a complex, highly ornamented bass line with many grace notes and slurs, which is criticized in the text as being too 'clavier-like'.

Baßnoten dürfen nur dann einen eigenen Akkord erhalten, wenn sie den harmonischen Aufbau tragen, nicht jedoch, wenn sie Sprungintervalle figurativ ausfüllen. Leider sündigen Editoren häufig auch gegen dieses Gesetz, das bereits Michael Praetorius²⁵³ verkündet²⁵⁴:

„Wenn der Baß mit einer Tirata vnd Läuflin nach einander in die höhe hinauffsteiget, so muß die Obere Hand fest stehen bleiben.“

Wenn es aber mit disjungirten schwartzen Noten geschicht, so muß man einer jeden Noten eine sonderliche accompagnaturam, Gesellschaft und Concordantz mit der obern Hand zueignen, wie im folgenden Exempel zu ersehen.“

The image shows a musical score illustrating the concept of 'disjungirten schwartzen Noten' (disjunct black notes). The top part is a vocal line in G major, 4/4 time, with the lyrics 'Ver-leih uns Frie - den ge - nä - dig - lich!'. The bottom part is a lute or continuo part, also in G major and 4/4 time, featuring a complex, highly ornamented bass line with many grace notes and slurs, which is criticized in the text as being too 'clavier-like'.

²⁵³ Siehe Anmerkung 5.

²⁵⁴ Bernoullis Ausgabe Seite 111.



Bei figurativen Unterstimmen muß der Continuospieler auf die Vollständigkeit der Harmonie achten. Deshalb soll er beispielsweise bei Sextakkorden in der rechten Hand die Terz mit anschlagen, wenn der Baß in einen anderen Ton gleitet oder springt. Johann Sebastian Bach²⁵⁵ erklärt das seinen Elementarschülern mit folgendem Beispiel²⁵⁶:



Beim Dreiklang mit verminderter Quinte pflegte man früher den hypothetischen Grundton als Sixte ajoutée zu ergänzen, so daß ein Quintsextakkord entstand. Johann Sebastian Bach²⁵⁷ schärft seinen Scholaren die folgende Regel ein²⁵⁸:

„Wo die falsche Quint (b5) stehet muß solche allezeit erst liegen die 3 und 6, sie mögen darbey stehen oder nicht, müssen zugleich mit geschlagen werden.“

Überhaupt braucht sich der Continuospieler keineswegs ängstlich und peinlich nach den Ziffern zu richten; meist sollen sie ihm lediglich die Töne der realen Stimmen angeben, und deshalb tut er mitunter gut daran, statt eines Septakkords einen einfachen Dreiklang zu greifen, damit sich Dissonanzen nicht ungebührlich vordrängen. Wie er im einzelnen Fall am besten verfährt, kann er nur merken, wenn er die Mitwirkenden aufmerksam beobachtet. Ein erfahrener Theoretiker und routinierter Praktiker, der Thüringer Organist Georg Andreas Sorge, urteilt kurz und bündig²⁵⁹:

²⁵⁵ Siehe Anmerkung 241.

²⁵⁶ Spitta a.a.O. Seite 923.

²⁵⁷ Siehe Anmerkung 241.

²⁵⁸ Spitta a.a.O. Seite 922.

²⁵⁹ Vorgemach der musicalischen Composition, Teil II, Lobenstein 1746, Seite 79.

„In solchen Fällen muß das gute Gehör das Beste thun, denn die Regeln könnens bey dem General-Baß nicht alles ausmachen.“

Wenn Cembalisten eine schlichte Begleitung auflockern wollen und mit einfachen Mitteln Abwechselungen anbringen möchten, können sie die Akkorde brechen. Dabei verwendeten die „Kenner“ wie die „Liebhaber“ einst weitaus mehr verschiedene Spielarten, als man heute benutzt. In Johann Matthesons Enzyklopädie „Der Vollkommene Capellmeister“²⁶⁰ heißt es²⁶¹:

„Die Arten von Arpeggi sind unzehlich.“

Und David Kellners Lehrbuch „Treulicher Unterricht im General-Baß“²⁶², von dem innerhalb eines Jahres zweitausend Exemplare verkauft wurden, fordert:

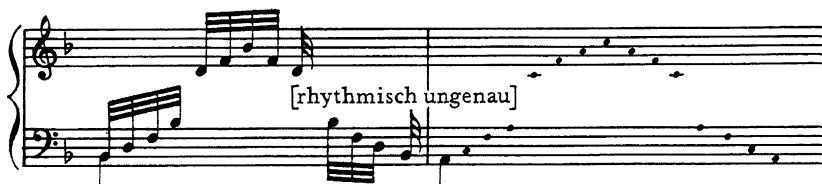
„Das Harpeggio muß kurtz und nicht immer auf einerley Weise, sondern auf veränderliche Art gemacht werden.“

Die beiden geläufigsten Manieren des Arpeggierens schildert u. a. Georg Philipp Telemann²⁶³, der dabei drastisch vor ihrem Mißbrauch warnt²⁶⁴:

„die gewöhnlichste ahrt aber, die noten beym anschlagen zu brechen, ist folgende:



andere schlagen auch also wieder zurück:



²⁶⁰ Siehe Anmerkung 3.

²⁶¹ Seite 477.

²⁶² Zweite Auflage mit Vorwort von Georg Philipp Telemann, Hamburg 1737, Seite 19.

²⁶³ Siehe Anmerkung 250.

²⁶⁴ Seite 41.

Diß brechen ist auf clavicimbeln anzubringen, auf orgeln hingegen wird zugleich angeschlagen. Je geschwinder und kürzer aber ienes geschieht, ie besser ist es für den sänger. Ob man diesen, wann sie nicht noten-fest sind, ein haufen tone anpimpfen solle, solches hätte ich fast lust mit nein zu beantworten.“

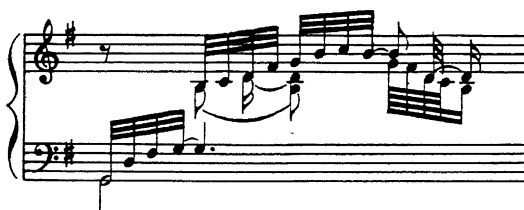
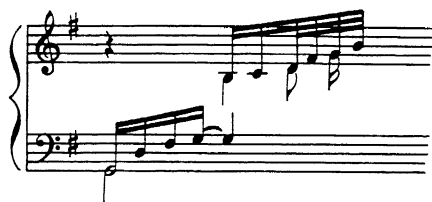
Außerdem stehen dem Cembalisten noch schier unbegrenzbar viele Möglichkeiten zur Verfügung, mit der rechten Hand Akkorde arpeggierend aufzulösen und in Figurenwerk zu verwandeln; eine kleine Auswahl von Beispielen aus der „Grossen General-Baß-Schule“ von Johann Mattheson²⁶⁵ mag Interpreten, die sich auf einen Typ versteifen, Anregungen bieten:



²⁶⁵ Hamburg 1731, Seite 205, 212, 277, 299, 319.

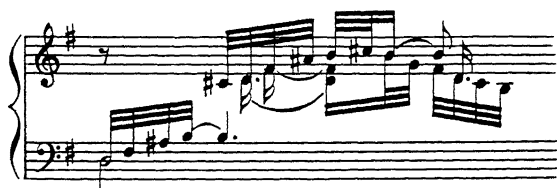


Ergiebiger als solches Arpeggieren ist freilich die sogenannte *Acciaccatura* – vermutlich von *acciaccare* = zerquetschen, zerknacken abgeleitet –, die kurz anzuschlagende Dissonanzen zwischen die Stufen des zerlegten Dreiklangs einschaltet und dadurch den Klang verschärft. Sie läßt sich aufsteigend und ableitend, mit leitereigenen oder chromatischen kleinen Sekunden so bunt wie nur denkbar gestalten. Ein paar Beispiele mögen zeigen, wie man Vorschläge von Francesco Gasparini²⁶⁶ und Johann David Heinichen²⁶⁷ bei Generalbässen von Johann Sebastian Bach realisieren kann:



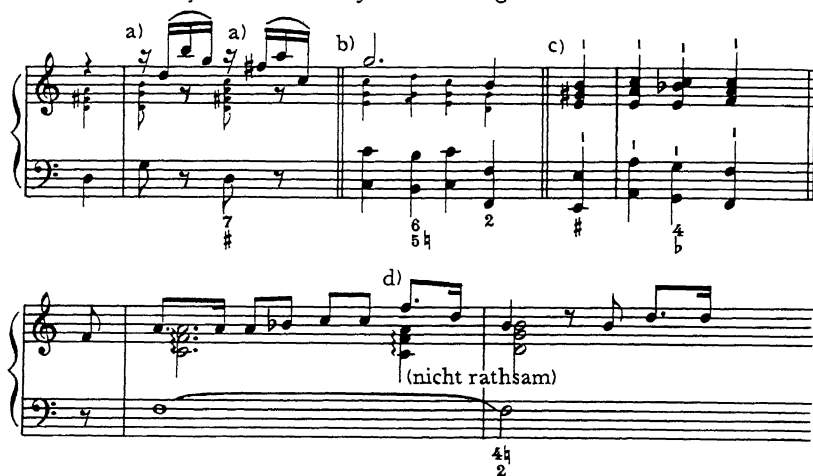
²⁶⁶ L'Armonico pratico al Cimbalo, Venedig 1708.

²⁶⁷ Siehe Anmerkung 2.



Heutzutage arpeggieren Cembalisten am liebsten beim Rezitativ — aber gerade hierfür gebieten die alten Theoretiker Vorsicht und Mäßigung, zum Beispiel Daniel Gottlob Türk²⁶⁸:

„Verschiedener Ursachen, unter andern auch der nöthigen Abwechslung wegen, pflegt man bey den Recitativen die Intervalle der bezeichneten Accorde nicht immer zugleich, sondern nach einander (gebrochen) anzugeben . . . ; jedoch enthalte man sich des Harpeggirens vorzüglich alsdann, wenn der Baß allein vorschlägt, wie unten bey a), oder wenn man die Tactbewegung (das Tempo) anzugeben hat b). Bey mehreren schnell auf einander folgenden Accorden c), und kurz vor dem Eintritte einer andern Harmonie d), kann durch das Brechen derselben ebenfalls mancherley Unordnung entstehen.“



Überhaupt sollen sich die Spieler beim *Secco-Rezitativ*²⁶⁹ allergrößter Zurückhaltung befleißigen und sich bescheiden damit begnügen, den Sänger zu stützen. Continuo-Violoncellisten verkennen

²⁶⁸ Anweisung zum Generalbaßspielen, zitiert nach der von Johann Friedrich Naue herausgegebenen vierten Auflage, Halle 1824, Seite 340 und 345—346.

²⁶⁹ Siehe Max Schneider, Die Begleitung des *Secco-Rezitativs* um 1750, Gluck-Jahrbuch III. Jahrgang, Leipzig 1917, Seite 88—107.

ihre Aufgabe, wenn sie lang ausgehaltene Baßtöne mit expressivem Vibrato nuancieren; und Cembalisten, die ihren monotonen Begleitpart durch eingestreute Floskeln interessanter machen möchten, sind sich nicht recht im klaren über die Funktion des Rezitativs, das zu einem ariosen Satz überleitet und deshalb um des Kontrastes willen, wie der Name „secco“ besagt, „trocken“, „dürr“ und „mager“ bleiben muß. Francesco Gasparini²⁷⁰ spottet²⁷¹ über die „Sonatoronni“ und „Sonatorelli“, die mit ihrer „bizzarria“ den Solisten verwirren; und Georg Philipp Telemann²⁷² dekretiert²⁷³:

„Alles lauf-werk und alle manierchens müssen beym recitativ-spielen nachbleiben.“

Beim Harmoniewechsel und bei Kadenzen im Rezitativ verfuhr man früher manchmal nach dem Prinzip, das Georg Philipp Telemann²⁷⁴ an typischen Wendungen demonstriert²⁷⁵:



„Vom Recitative: Wann ein dissonirender grif (a) (c) eintrit, so schläget nur die rechte, nicht aber zugleich die linke hand an; löset aber solcher grif sich in consonanzen auf (b), so schlagen beyde hände an.“



²⁷⁰ Siehe Anmerkung 266.

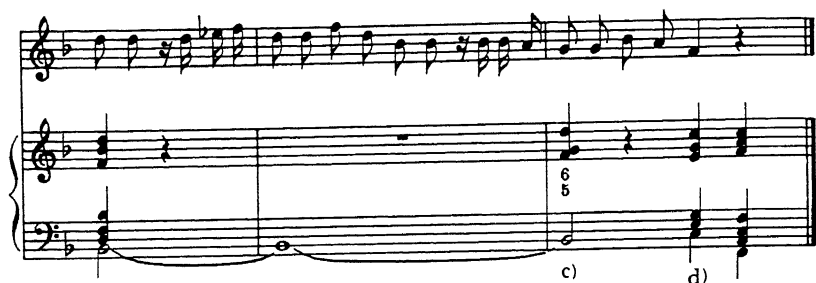
²⁷¹ Seite 61.

²⁷² Siehe Anmerkung 250.

²⁷³ Seite 41.

²⁷⁴ Siehe Anmerkung 250.

²⁷⁵ Seite 39—40.



„(a) (d) Die schlüsse werden in opern sofort angeschlagen, wann der sänger die letzten sylben spricht, in cantaten aber pfelet man sie nachzuschlagen . . .

(c) Hier bleibt der baß wieder liegen, weil oben $\frac{6}{5}$ dissonanzen ausmachen.“

Für gewöhnlich allerdings spielten die Accompagnisten beim Secco-Rezitativ wahrscheinlich jeweils nur Viertel und Achtel, auch wenn in der Partitur lange, über mehrere Takte reichende Noten standen; das geht zum Beispiel aus dem Stimmenmaterial hervor, das Johann Sebastian Bach bei Aufführungen seiner „Matthäus-Passion“ verwendete. Eine Bestätigung dieser — heute fast völlig vergessenen — Praxis geben die „Instructions de Musique théorique et pratique à l’usage du Violoncello“ von Johann Baptist Baumgartner²⁷⁶, in denen es heißt²⁷⁷:

„Es ist gegen die Regel, in dieser Begleitart den Ton auszuhalten. Man muß warten, bis die Baßnote sich ändert. Während man wartet, sucht man bereits die nächste Note; und diese streicht man, sobald das letzte Wort gefallen, mit einem harten Ruck [avec un coup sec] an.“



²⁷⁶ Haag 1774.

²⁷⁷ Zitiert nach Arnold Schering, J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik, Leipzig 1936, Seite 197 und 201.

Mit der dramatischen Konversation der Oper und der epischen Deklamation der Kantate darf der Continuospieler nicht die oratorische, auf der Gregorianik beruhende Rezitation verwechseln; ihr Stil verlangt beim Tonus currens die Einflechtung von Figuren, gemäß den Anweisungen, die Heinrich Schütz für das Musizieren seiner „Aufstehungs-Historie“²⁷⁸ gibt:

„Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wol vertreten will / zuerjndern / daß so lange der falsobordon in einen thon weret / er auff der Orgel / oder Instrument, mit der Hand jimmer zierliche vnd approprierte leuffe oder passaggi darunter mache / welche diesem Wercke / wie auch allen andern falsobordonen die rechte art geben / sonstn erreichen sie jhren gebührlichen effect nicht.“

Solche „zierliche vnd approprierte leuffe“ gehörten einst zu den unentbehrlichen „Requisitis“ — so sagte man früher — eines guten Organisten, Cembalisten und Lautenisten. Er verwendete sie, um leere Stellen zu überbrücken, Pausen des Solisten auszufüllen und lang ausgehaltene Melodietöne gewissermaßen zu kompensieren, damit der Fluß des Satzes nicht stockte. Und schließlich verloren tüchtige Musiker auf die Dauer die Lust, immer bloß einfache Akkorde nach Zahlen routinemäßig zu greifen; phantasiebegabten und technisch versierten Spielern bereitete es weit mehr Vergnügen, ex improviso Diminutionen, Agréments und Kontrapunkte einzufügen — wenn sich auch niemand mit Johann Sebastian Bach vergleichen konnte, von dem sein Sohn Carl Philipp Emanuel erzählt²⁷⁹:

„Vermöge seiner Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmahl Trios accompagnirt, und, weil er aufgeräumt war, u. wuste, daß der Componist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegreif u. aus einer elend bezieferten ihm vorgelegten Baßstíme ein vollkömnenes Quatuor daraus gemacht, worüber der Componist dieser Trios erstaunte.“

Die Technik eines solchen „manierlichen“ Generalbaßspiels veranschaulicht der Dresdener Hofkapellmeister Johann David Hei-

²⁷⁸ Dresden 1623; Neudruck Kassel o. J. (1927). Bedauerlicherweise widerspricht die Generalbaß-Bearbeitung der Neuausgabe den historischen Gesetzen; beispielsweise liegt im vierten Takt h“ eine Oktave über dem Sopran.

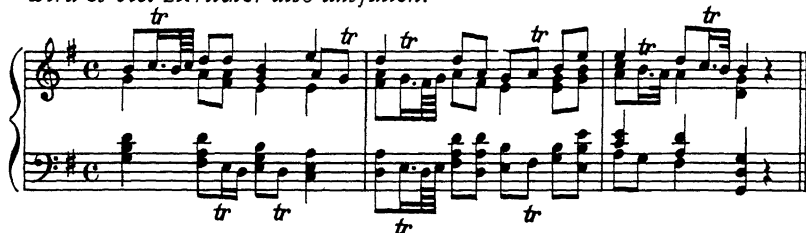
²⁷⁹ Brief an Johann Nicolaus Forkel; veröffentlicht von Max Schneider in „Bach-Urkunden“, Leipzig 1917.

nichen im sechsten Kapitel seines gründlichen Lehrbuchs²⁸⁰ an Muster-exempeln, die zeigen, wie verhältnismäßig leicht sich „simple“ Aus-setzungen in melodiose „Handstücke“ verwandeln lassen — wobei er verständlicherweise der Oberstimme etwas weiteren Umfang als sonst üblich zugestehen und Fülltöne, abweichend von der gebräuchlichen Art, auf die linke Hand umlegen mußte.

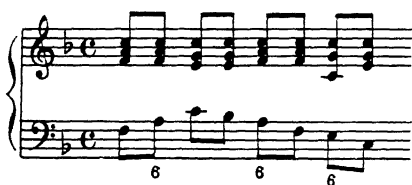
„Statt dieses schlechten [schlichten] Accompagnamentes:



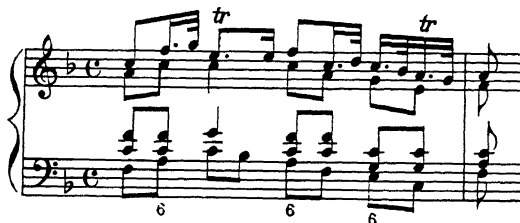
wird es viel zierlicher also ausfallen.



Also würde folgendes Exempel sehr simpel auf diese Art accom-pagnirt werden:



Diesem nun abzuhelpfen, und der obern Stimme insonderheit eine bessere Tour zu geben, so kann man auf zweierlei Art verfahren“:



²⁸⁰ Siehe Anmerkung 2.



Die alten Meister setzen ein solches „delicates“ Generalbaßspiel bei Continuo-Arien voraus, für die sie nur zwei Systeme — die Singstimme und den Baß — notieren. Johann Mattheson dachte vermutlich, als er²⁸¹ folgende Worte schrieb, an die Zeit, in der er bei Hamburger Opernaufführungen mit seinem Rivalen Georg Friedrich Händel beim kunstvollen Improvisieren wetteiferte²⁸²:

„Nichts kann wol höltzerner klingen / als einen schlechten [schlichten] General-Baß allein zu spielen; ja / wer sich nur eine Vorstellung davon macht / muß lachen . . . Wen gehet das was an / daß ich meinen Untergebenen zugleich eine fertige Faust bey dieser Gelegenheit / und ein gutes Nachdencken / wie Zierathe und Veränderungen beym Accompaniren anzubringen / verschaffe? Wer verhindert / wenn der Baß alleine gehet / oder aber die Umstände es sonst leiden / daß ich mein Clavier nicht auch hören lasse? Daß es inzwischen mit guter Art geschehen müsse / wenn andere ebenfalls hervorragen sollen / solches versteht sich.“

Bei Continuo-Arien enthält meist der Baß Motive, die die rechte Hand imitieren oder fortspinnen kann und soll — wie, erklärt Johann David Heinichen²⁸³ an folgendem Beispiel²⁸⁴:

Larghetto

²⁸¹ Grosse General-Baß-Schule, Hamburg 1731.

²⁸² Seite 208.

²⁸³ Siehe Anmerkung 2.

²⁸⁴ Seite 579—581.



Die Kunst dieses Figurierens und Kontrapunktierens „alla mente“ läßt sich freilich nicht in Regeln fassen. Johann Mattheson²⁸⁵ schreibt²⁸⁶:

„Wie gedachtes Spielen soll eingerichtet seyn / etwas gewisses oder eigentliches zu sagen / ist die lautere Unmöglichkeit; massen solches aus freien Einfällen herfließen muß / und gar nicht gezwungen seyn will.“

Den alten Meistern stand für den Continuo eine Fülle verschiedener Akkordinstrumente zur Verfügung und Wahl. Die Partitur des „Orfeo“ von Claudio Monteverdi²⁸⁷ erwähnt:

„Duo Graucembani.

Vn Arpa doppia.

Duo Chitaroni.

Duo Organi di legno.

Vn Regale.“

Außerdem verwendete man früher gern die Laute und die Theorbe²⁸⁸, in kleinen Räumen mitunter auch das Klavichord, das Pantaleon und das vierfüßige Spinettino; auf die Klangfarbe kam es dabei nicht im geringsten an. Stärkere Besetzung bedingte — sozusagen automatisch — mehrere Fundament-Instrumente, die beim Ripieno zusammenwirkten, bei Solostellen miteinander abwechselten. Für das barocke Concerto grosso beispielsweise verlangen Georg Friedrich Händel und seine Zeitgenossen mindestens zwei Kielflügel, von denen einer beim Concertino pausiert.

²⁸⁵ Siehe Anmerkung 281.

²⁸⁶ Seite 328.

²⁸⁷ Venedig 1609; Faksimile-Ausgabe von Adolf Sandberger, Augsburg 1927.

²⁸⁸ Siehe Hans Neemann, Laute und Theorbe als Generalbaßinstrumente im 17. und 18. Jahrhundert, Zeitschrift für Musikwissenschaft Jahrgang XVI Heft 11/12, Leipzig 1934, Seite 527—534.

Heutzutage müssen sich Interpreten alter Musik oft mit einem Hammerklavier behelfen — und viele ärgern sich mit Recht über die Unzulänglichkeit dieses Surrogats. Doch mitunter bietet sich immerhin — vor allem in der Provinz — die Gelegenheit, beim Generalbaß Chöre leicht erlernbarer Zupfinstrumente mit zu beschäftigen: Lauten, deren Handhabung geringe Schwierigkeit bereitet, wenn man die Akkordtöne einzeln auf die verschiedenen Spieler einer Gruppe verteilt — Scheithölzer, für die neuerdings Jugendmusikschulen mit Erfolg werben — und warum schließlich nicht Zithern, sofern sie nur geschmackvoll behandelt werden.

Den Baß des Continuo duplierte früher für gewöhnlich ein Violoncello oder eine Viola da Gamba oder — bei Stücken mit konzertierenden Bläsern — ein Fagott; sie sollten das Fundament des Satzes stützen und verhüten, daß die tragende Unterstimme verklingt. Den sechzehnfüßigen Violone benutzten die alten Meister sparsam; bei feingliedriger Kammermusik fehlte er fast stets; bei Arien und Solokonzerten wirkte er lediglich in den Ritornellen mit. Um so mehr Vorsicht erfordert die Verwendung moderner Kontrabässe — ihres mächtigen Volumens und dunklen Timbres wegen.

Ob nun Interpreten alter Musik heute bei der Besetzung des Continuo wie überhaupt beim Generalbaßspiel unter mannigfachen Möglichkeiten wählen können oder sich mit bescheidenen Mitteln begnügen müssen: nach dem Schema dürfen sie nie verfahren. Und wenn es hier und da Leute gibt, denen Meisterwerke vergangener Epochen eintönig und langweilig erscheinen, so liegt das eben daran, daß immer noch Ausführende existieren, auf die ein bitteres Wort von Johann Mattheson²⁸⁹ zutrifft²⁹⁰:

„Es will hier nicht zureichen / daß einer seinen Stiefel so fein ehrbar daher spielet.“

²⁸⁹ Siehe Anmerkung 281.

²⁹⁰ Seite 204.

Die Besetzung

Wer den Wandel der Besetzung während der letzten Jahrhunderte ganz kraß spüren will, vergleiche etwa die Partitur einer Oper von Richard Strauß mit dem Notenbild eines Satzes aus dem „Magnum opus musicum“ von Orlando di Lasso, die beide eine wichtige Epoche der Musikgeschichte repräsentieren. Der Komponist der „Salome“ und „Elektra“ bezeichnet nicht bloß die Bläserpartien bis in die winzigsten Details, sondern legt verbindlich fest, wieviele Pulte Streicher er wünscht und wie sie sich an gewissen Stellen aufteilen sollen — bei dem „belgischen Orpheus“ fehlen normative Besetzungsangaben. Wenn ein Theaterorchester, das ein Werk von Richard Strauß oder irgendeinem seiner Zeitgenossen einstudiert, über Spezialinstrumente nicht verfügt, muß es sie eben anschaffen oder Aushilfskräfte engagieren, sonst verstößt die Intendanz gegen den Revers; zum Beispiel heißt es wörtlich in der revidierten Fassung des „Rosenkavaliers“²⁹¹: *„Wo ‚C‘ Clarinetten vorgeschrieben, ist es absolut unzulässig, dieselben durch A oder B Clarinetten zu ersetzen.“*

Bei den Motetten alter Meister dagegen konnte jeder Director musices mit den jeweils verfügbaren Mitteln nach freiem Ermessen schalten und walten, sofern er nur den Stil der Musik richtig traf — und das durften die Autoren ihren tüchtigen und verantwortungsbewußten Kollegen unbesorgt zutrauen.

Bis zum Frühbarock stehen in gedruckten Notenbüchern oft als einzige Besetzungsangabe — wenn man überhaupt so sagen darf — formelhafte Wendungen wie die folgende, die Georg Forster auf das Titelblatt seiner Sammlung „Frische Teutsche Liedlein“²⁹² setzte:

„zu singen / vnd auff allerley Instrument / zugebrauchen.“

Nach den Schlüsseln, die von vornherein die Lage und den Umfang erkennen ließen, suchte sich jeder Mitwirkende die passende Stimme aus. Solange das Volumen und Timbre der verschiedenen Instrumentengattungen nicht erheblich differierte, brauchte niemand nur als „passives Mitglied“ am geselligen Musizieren teilzunehmen, während heutzutage der Leiter eines Liebhaberorchesters manchmal nicht

²⁹¹ Berlin 1938.

²⁹² Fünfte Ausgabe Nürnberg 1560; Faksimile im „Erbe deutscher Musik“ Band XX, Wolfenbüttel und Berlin 1942, Seite XXVII.

recht weiß, wie er einen einzelnen Hornisten oder Posaunisten, der sich unvermutet meldet, beschäftigen soll. Und wenn bei den alten Collegia musica einmal ein Zinkenist oder Oboist fehlte, übernahm eben ein Geiger oder Flötist den Part.

Bevor das Instrumentarium normiert wurde, gab es eine Fülle sogenannter Klangzeuge, die sich weniger durch die Lautstärke unterscheiden als durch die charakteristische Färbung des Tons. Sebastian Virdung bildet in seiner „Musica getutscht“²⁹³ unter anderen folgende ab:

„Clauicordium
 Virginal
 Clauicimbalum
 Clauiciterium
 Lyra
 Lauten
 Quintern
 Groß Geigen
 Harpffen
 Hackbrett
 Psalterium
 Trumscheit vnd clein Geigen
 Schalmey
 Bombardt
 Schwegel
 Zwerchpfeiff
 Flöten
 rußpfeif
 Gensenhorn
 Zincken
 Platerspil
 Krumhörner
 Sackpfeiff
 Busaun
 Orgel
 Positiue

²⁹³ Basel 1511; Faksimile-Ausgaben von Robert Eitner, Berlin 1882, und von Leo Schrade, Kassel 1931; siehe Karl Nef, Seb. Virdungs Musica getutscht, Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, Seite 7—21.

Regale

Portatiue

Zymeln vnd Glocken

Herpaucken Trumeln vnd clein paücklin.“

Und die Organographia von Michael Praetorius²⁹⁴ beschreibt noch mehr Schlagwerk, dessen Vielfalt sich mit der Ausrüstung einer Jazzkapelle vergleichen läßt²⁹⁵:

„Welche keine Säytten haben / dieselbe werden allein durch schlagen oder klopffen / klingendt vnd thönendt gemacht: Vnd solches geschicht /

1. Durch eyserne oder höltzerne Schlägel oder Stöcklein / als da seyn. Tympanum, ein Paucke / Trummel.

Crepitaculum, ein Triangel.

Clavitympana, Die Strobfiedel.

2. Durch Klöpel oder Kugelchen / Als /

Campanae, Glocken.

Tintinabula, Glöcklein.

Cymbala, Cymbeln.

Sistra, Röllichen.

Nolae, Schellichen.“

Wer genügend Phantasie und zugleich Stilgefühl besitzt, sollte doch probieren, solche hell klirrenden und zart schwirrenden, naturhaften Idiophone bei burgundischen Chansons und niederländischen Messen zu verwenden, obwohl in den Noten nichts davon steht; daß sie früher keineswegs bloß für profane Zwecke benutzt wurden, beweisen fromme Maler, die sie bei Engelskonzerten und Anbetungsszenen zeigen, und zwar nicht nur um der dekorativen Wirkung willen.

Man kann sich wohl den Klang der Musik bis zur Ära von Heinrich Schütz gar nicht bunt und wechselvoll genug vorstellen. Im Improvisieren, Kombinieren und Variieren äußerte sich die vitale Musizierfreudigkeit des „homo ludens“, der alle kosmischen Kräfte in Bewegung setzen wollte und — wie Faust — höchste Lust empfand, wenn sich im „farbigen Abglanz“ das Leben spiegelte.

²⁹⁴ Wolfenbüttel 1619; Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Kassel 1929 und 1958.

²⁹⁵ Seite 4.

Ein Besetzungsschema kannten die alten Kantoreien und Stadtpfeifereien nicht; wohl aber folgten sie Prinzipien, die sich mit den — von Arnold Schering²⁹⁶ geprägten — Begriffen des *Spaltklangs* und der *Klangverschmelzung* umreißen lassen, wobei selbstverständlich Überschneidungen beider von Fall zu Fall abweichende Praktiken erlaubten.

Der *Spaltklang* entspricht der Struktur imitativer Cantus firmus-Sätze, bei denen sich die Linien voneinander abheben müssen. Für gewöhnlich sang der Tenor die Melodie; Diskantknaben konnten oktavierem, sofern nicht Quintenparallelen dadurch entstanden. Die anderen Stimmen verteilte man nach freier Wahl auf Instrumente verschiedener Gattungen, und zwar gleicherweise auf „*Omnivoca*“ und „*Vnivoca*“, von denen Michael Praetorius²⁹⁷ sagt²⁹⁸:

„Omnivoca, oder FundamentInstrument seynd diese, so alle voces oder Stimmen eines jeden Gesangs führen vnd begreifen können, vnd also das gantze Corpus vnd vollkommene Harmony aller, so wol der mittel- als unterstimmen oder parteyen, sowol in Vocali als Instrumentali Musica auff sich erhalten; Als da seynd: Orgeln, Posittiff, Regalwercke, starcke doppel-drey- und vierfache Clavicymbel.

Vnd hierher können auch die Spinetten, Lauten, Theorben, doppel-Harffen, grosse Cithern, Lyren etc. Wenn man sie als Fundament-Instrumenta, meistentheils aber nur zu einer eintzigen, zwo oder dreyen Stimmen in einer stillen vnd eingezogenen Music gebraucht, referirt werden . . .

Vnivoca seu simplicia, oder OrnamentInstrumenta, die in einen Gesang, gleichsam als mit schertzen (Schertzando, wie die Italiäner reden) vnd contrapunctiren die Harmony lieblicher vnd wol klingender zu machen, Item / den Gesang zu exorniren vnd zu ziehren adhibiret werden; Das sind alle einfache Instrumenta, welche nur eine eintzige Stimme von sich geben vnd zu wege bringen können: Vnd werden dieselbige Inflatilia seu Tibicinia & Fidicinia; Italice, Instrumenti di fiato & Chorde; Germanice Blasende, als Zincken, Flöiten, Posaunen, Fagotten, etc. vnd Besäittete Instrument, als Geigen, etc. abgetheilet.“

²⁹⁶ „Historische und nationale Klangstile“, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927, Jahrgang XXXIV, Leipzig 1928, Seite 31—43, und in der Aufsatzsammlung „Vom musikalischen Kunstwerk“, Leipzig 1949 und 1951, Seite 109—132.

²⁹⁷ Siehe Anmerkung 5.

²⁹⁸ Bernoullis Ausgabe Seite 94—95.

Homogenen Klang erfordern Kompositionen von überwiegend homophoner Faktur. Für diese Art des Musizierens standen den alten Kantoren und Kapelldirektoren sogenannte „Familien“ gleichartiger Instrumente zur Verfügung; Michael Praetorius²⁹⁹ nennt in einer „*Tabella Universalis*“ die folgenden³⁰⁰:

„*Ein gantz Accort Tromboni: Posaunen*“ mit vier „*Sorten*“; dazu für die höchste Lage „*Tromba*“.

„*Flautti: Plockpfeiffen*“ in acht „*Sorten*“ vom „*Groß-Baß*“ bis zum „*Exilent*“; dazu noch „*Schwägel*“.

„*Traversa: Querpfeiff. Querflött*“ in drei „*Sorten*“; außerdem „*Schweitzer Pfeiff*“.

„*Cornetti: Zincken*“ in drei „*Sorten*“.

„*Bombyces, Pommern. Piffari, Schallmeyen*“ in sieben „*Sorten*“ vom „*GroßBaß Pömer*“ bis zur „*gar kl. Discant Schalmeye*“.

„*Fagotten. Dolcianen*“ mit fünf „*Sorten*“.

„*Sordoni: Sordunen*“ mit fünf „*Sorten*“; „*Doppioni*“ mit drei „*Sorten*“.

„*Racketti, Racketten*“ mit vier „*Sorten*“; „*Cornamutitorti. Storti. Krumbhörner*“ mit fünf „*Sorten*“.

„*CornaMuse*“ mit fünf „*Sorten*“; „*Bassanelli*“ mit drei „*Sorten*“; „*Schriary*“ mit vier „*Sorten*“.

„*Sackpfeiffen*“ in fünf Größen vom „*Gros Bock*“ bis zum „*Dudey*“.

„*Viole de Gamba. Violen*“ mit dem „*Stimmwerk*“ „*Gar groß Baß-Viol*“, „*Groß-Baß*“, „*Klein-Baß*“, „*Tenor-Alt*“ und „*Violetta picciola*“.

„*Viol Bastarda*“ und ein „*Stimmwerk*“ „*Viole de Braccio. Geigen*“ mit den „*Sorten*“ „*Groß Quint-Baß*“, „*Baß Viol*“, „*Tenor Viol*“, „*Discant Viol. Violino*“, „*Klein Discant-Geig*“ und „*Exilent: gar klein Geig*“.

„*Lyra*“.

„*Testudo. Lautte*“.

„*Theorba*“, mit sechs und acht Saiten über dem Griffbrett.

²⁹⁹ Siehe Anmerkung 294.

³⁰⁰ Seite 18—30.

„Quinterna“; „Mandürichen“; „Bandoer“; „Penorcon“; „Orpheoreon“.

„Cither“ in fünf Arten.

„Sechs Chörichte Cither“ in drei Arten.

„Klein Englisch Zitterlein“ und „Zwölff Chöricht Zitter“.

„Harffen“ von dreierlei Art: „Einfache Harff“, „Doppel Harff“ und „Jrrländische Harff“.

Mit so viel verschiedenen „Klangzeugen“ ließen sich wahrlich mannigfache Abwechslungen erzielen, zumal sich früher kein Berufsmusiker auf ein besonderes „Fach“ spezialisieren durfte; berichtet doch noch Johann Joachim Quantz³⁰¹ in seinem Lebenslauf:

„Das erste Instrument, welches ich erlernen mußte, war die Violine; zu welcher ich auch die größte Lust und Geschicklichkeit zu haben schien. Hierauf folgte der Hoboe, und die Trompete. Mit diesen drey Instrumenten habe ich mich in meinen Lehrjahren am meisten beschäftigt. Mit den übrigen Instrumenten, als Zincke, Posaunen, Waldhorn, Flöte a bec, Fagott, deutsche Baßgeige, Violoncell, Viola da Gamba, und wer weis wie vielerley noch mehr, auf welchen allen ein rechter Kunstpfeifer muß spielen können, blieb ich auch nicht verschonet. Es ist wahr, daß man wegen der Menge so verschiedener Instrumente, welche man unter die Hände bekömmt, auf jedem insbesondere ein Stümper bleibt. Indessen bringt man sich dadurch diejenige Kenntniß ihrer Eigenschaften zuwege, welche den Componisten, besonders solchen, die sich mit Kirchenmusiken beschäftigen, nöthig, ja fast unentbehrlich ist.“

Den a c a p p e l l a - Gesang pflegten die alten Kantoren gelegentlich; sie erhoben ihn aber nicht zum Prinzip, ausgenommen etwa die Kapellmeister der Päpstlichen Sixtina und die Schar ihrer Schüler, Bewunderer und Epigonen. Als Ideal der „reinen Tonkunst“ galt er jedenfalls erst in der Romantik³⁰²; für frühere Epochen bedeutete er eine von mehreren Besetzungsmöglichkeiten, doch keineswegs die übliche

³⁰¹ Historisch-Kritische Beyträge Band I, Berlin 1755, Seite 199—200; abgedruckt von Willi Kahl, Selbstbiographien deutscher Musiker; Köln und Krefeld 1948, Seite 106—107.

³⁰² Siehe die programmatische Schrift von Anton Friedrich Justus Thibaut „Über Reinheit der Tonkunst“, Heidelberg 1825; Neuausgabe von Raimund Heuler, Paderborn 1907.

oder gar bevorzugte. Die Forschung kann wohl retrospektiv auf Stilkriterien hinweisen, die die heftig diskutierte „Instrumental-Hypothese“ zu beweisen oder zu widerlegen scheinen; aus Beobachtungen Dogmen abzuleiten hieße indes, die Freizügigkeit zu verkennen, die einst jeder gute Musiker für sich in Anspruch nehmen durfte. Johann Sebastian Bach zum Beispiel scheute sich nicht im geringsten, bei einer Messe von Giovanni Pierluigi da Palestrina Cornetti, Tromboni und Violone colla parte mitspielen zu lassen und den Continuo zu ergänzen³⁰³.

Mit der „Variatio per choros“ und der Vertauschung einzelner Singstimmen und Instrumente konnten die alten Directores musices mehrteilige Kompositionen, insbesondere mehrstrophige Choralbearbeitungen und Liedsätze, alternatim aufgliedern. Michael Praetorius³⁰⁴ schlägt dafür unter „Zwelfferley Arten“ folgende vor³⁰⁵:

„Wenn bißweilen in der mitten eines Deutschen Concert-gesangs . . . der Tenor, Cantus oder Altus in einem Vers oder Gesetz [Gesätz] den Choral führet . . . : So kan man daselbst die Instrumenta gantz aussen - vnd einer der eine liebliche Stimme auch schöne Art vnnd Manier (oder wie es etliche nennen ein feine Gurgel) zu singen, gantz allein in eine Theorba oder Chitarron, wie es die Itali nennen; oder wenn die nicht verhanden, in ein Regal, Clavicymbel, Lauten, Posittiff, oder Orgel singen lassen. Welches denn gar ein feine Variation vnd umbwechselung giebt, vnd sehr anmütig anzuhören ist . . .

In den Triciniis aber, kan man den Bass bißweiln, nicht humana voce, sondern etwa mit einer Bass-Geig, Posaun oder Fagot, darzu Musirciren, bißweiln auch den Bass gar außen vnd allein die beyde Ober-Stimmen, in die Orgel oder Regal singen lassen; man kan es auch umbkehren, vnd die beyde Ober-Stimmen mit zwo Cornet oder zwo Violin, oder zwo Flöiten, den Bass aber humanâ voce singen lassen: nach dem es einem oder dem andern gelüstet . . . Oder zum ersten mahl voces humanas: zum andern mahl Instrumenta: zum dritten mahl beyderley zusammen gebrauchen . . .

Das wort / Instrumento, hab ich darumb also in genere beygesetzt, damit ein jeder nach seinem gutachten, ein Cornet oder Violin, ein

³⁰³ Siehe Karl Gustav Fellerer, J. S. Bachs Bearbeitung der Missa sine nomine von Palestrina, Bach-Jahrbuch 24. Jahrgang 1927, Leipzig 1928, Seite 123—132 und Anhang.

³⁰⁴ Siehe Anmerkung 5.

³⁰⁵ Bernoullis Ausgabe Seite 155, 140, 141.

*Posaun oder Tenor-Geig, Fagot oder Violon, oder was sich sonst vor Instrumenta am bequemsten darzu schicken wollen, beyordnen, vnd anstellen kan.*³⁰⁶

Die alten Kantoren verstanden es insgemein äußerst geschickt, bei diesem alternatim Musizieren die akustischen Verhältnisse des Raums zu berücksichtigen. Bald intonierte ein sogenannter „Absiden-Chor“ in einer Seitenkapelle einen Versus, bald spielten die Stadtpfeifer auf einer Nebempore, oder die Kurrendaner zogen singend im Schiff umher. Noch Johann Sebastian Bach stellte bekanntlich bei der „Matthäus-Passion“ zwei Chöre mit je einem Orchester und eigenen Solisten getrennt auf, übereinstimmend mit der Definition im Musiklexikon³⁰⁷ seines Freundes Johann Gottfried Walther³⁰⁸:

„Choro spezzato . . . eine auf zwey und mehr Chören gesetzte Composition, welche also aufgeführt wird, daß bald dieser, bald jener in grossen Kirchen von einander gestellte Chor wechsels-weise, und demnach interruptè, auch manchemal zusammen sich hören lässet.“

Nach der Stilwende um 1600 gewinnt die sogenannte „cappella fidi-cinia“, die Gruppe homogener Saiteninstrumente, immer mehr Bedeutung und Beliebtheit. Das „Schnarrwerk“, dessen charakteristischer Ton *„viel wunderliche Variationes“*³⁰⁹ hervorruft, schrumpft allmählich zusammen, und damit schwinden von Generation zu Generation die Vorbedingungen alternierender Aufgliederung und wechselnder Besetzung. Doch noch Johann Sebastian Bach vertauschte unbedenklich — um nur zwei Beispiele zu nennen — in der „Johannis-Passion“ beim Baß-Arioso „Betrachte, meine Seel“ (Nr. 31) die obligate Laute mit Cembalo oder Orgel und die beiden Viole d’amore mit gedämpften Geigen; und im Schlußchor der A-dur-Messe BWV 234, den er der Kantate 136 entlehnte, ersetzte er die Oboen durch Flöten, allerdings wohl eher aus äußerem Zwang als aus innerer Notwendigkeit. Immerhin lassen barocke Triosonaten oft freie Wahl der Besetzung zu, selbst wenn es im Titel nicht „Violino o Flauto“ oder ähnlich heißt; Abbil-

³⁰⁶ Siehe auch Max Schneider, Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts, Archiv für Musikwissenschaft Jahrgang I Heft 2, Bückeburg und Leipzig 1919, Seite 205—234; Robert Unger, Die mehrchörige Aufführungspraxis bei Michael Praetorius und die Feiergusaltung der Gegenwart, Wolfenbüttel und Berlin 1941.

³⁰⁷ Siehe Anmerkung 7.

³⁰⁸ Seite 161.

³⁰⁹ Michael Praetorius in der „Organographia“ (siehe Anmerkung 294) Seite 125.

dungen bezeugen, daß Kammermusik-Ensembles einst gemischte Besetzung bevorzugten, weil sich dabei die gleichwertigen Stimmen deutlich voneinander abheben. Beim nächsten Stilwandel um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hörte jedoch das Musizieren ad libitum vorderhand völlig auf, denn nunmehr benutzten die Komponisten den spezifischen Klang als Ausdrucksfaktor und formbildendes Element. Bearbeiter, die melodiose Stücke von Wolfgang Amadeus Mozart auf Blockflöten übertragen, verstoßen mithin nicht bloß gegen die geschichtliche Wahrheit, sondern zerstören den ätherischen Zauber dieser zart beseelten und graziös beschwingten Musik.

Bei der Besetzung achteten die alten Meister sorgsam auf das ausgewogene Verhältnis der Stimmen und Lagen innerhalb einer Klanggruppe wie auf das Gleichgewicht der instrumentalen und vokalen Chöre. Ein „Kurtzer, iedoch höchstnöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“, den Johann Sebastian Bach am 23. August 1730 seiner vorgesetzten Behörde einreichte³¹⁰, schildert den allgemeinen Zustand folgendermaßen:

„Zu iedweden musicalischen Chor gehören wenigstens 3 Sopranisten, 3 Altisten, 3 Tenoristen, und eben so viel Baßisten, damit, so etwa einer unpaß wird (wie deñ sehr offte geschieht, und besonders bey itziger Jahres Zeit, da die recepte, so von dem Schul Medico in die Apothecke verschrieben werden, es ausweisen müssen) wenigstens eine 2 Chörigte Motette gesungen werden kan. (NB. Wie wohle es noch besser, weñ der Coetus so beschaffen wäre, daß mañ zu ieder Stime 4 subjecta nehmen, und also ieden Chor mit 16. Persohnen bestellen könnte.)

Machet demnach der numerus, so Musicam verstehen müssen, 36 Persohnen aus.

Die Instrumental Music bestehet aus folgenden Stimmen; als:

2 auch wohl 3 zur	—	Violino 1.
2 biß 3 zur	—	Violino 2.
2 zur	—	Viola 1.
2 zur	—	Viola 2.
2 zum	—	Violoncello.

³¹⁰ Faksimile der wichtigsten Seiten bei Werner Neumann, Auf den Lebenswegen J. S. Bachs, Berlin 1953, Seite 202—206.

1 zum	—	—	Violon.
2 auch wohl nach Beschaffenheit	3 zu denen		Hautbois.
1 auch 2 zum	—	—	Baßon.
3 zu denen	—	—	Trompetten.
1 zu denen	—	—	Paucken.

summa 18. Persohnen wenigstens zur Instrumental-Music.

NB. Füget sichs, daß das KirchenStück auch mit Flöten, (sie seynd nun à bec oder Traversieri), componiret ist (wie deñ sehr offft zur Abwechselung geschiehet) sind wenigstens auch 2 Persohnen darzu nöthig. Thun zusammen 20 Instrumentisten.“

Und nun vergleiche man mit dieser kleinen Schar von Sängern und Spielern, die dem Leipziger Thomaskantor zudem nur selten vollzählig zur Verfügung stand, den Riesenapparat, den romantisch orientierte Dirigenten für die „Matthäus-Passion“ aufbieten! Dabei geht es weniger um philologische Einwände gegen derartige Modernisierungen als vielmehr um stilkritische Bedenken; denn klangliche Massierung erstickt die Stimmigkeit polyphoner Sätze; und die Einheitlichkeit des Werkes zerbricht, wenn einem mächtigen Tutti, bei dem zweihundert Sänger und Spieler mitwirken, eine Solo-Arie mit einer obligaten Oboe folgt.

Starke Besetzung trat früher mitunter bei Aufführungen unter freiem Himmel oder offiziellen, repräsentativen Veranstaltungen auf; sie vermehrte aber nicht bloß die Anzahl der Streicher, sondern duplierte die Bläser. Johann Joachim Quantz³¹¹ hielt dieses Prinzip für so wichtig, daß er bei dem folgenden Paragraphen die hauptsächlichen Anweisungen durch fetten Druck vom übrigen Text abheben ließ³¹²:

„Wer eine Musik gut aufführen will, muß drauf sehen, daß er ein jedes Instrument, nach seinem Verhältniß, gehörig besetze, und nicht von der einen Art zu viel, von der andern zu wenig nehme. Ich will ein Verhältniß vorschlagen, welches, wie ich dafür halte, zureichend, und am besten getroffen seyn wird. Den Clavicymbal verstehe ich bey allen Musiken, sie seyn kleine oder große, mit dabey.

Zu vier Violinen nehme man: eine Bratsche, einen Violoncell, und einen Contraviolon, von mittelmäßiger Größe.

³¹¹ Siehe Anmerkung 6.

³¹² Scherings Ausgabe Seite 135—136.

Zu sechs Violinen: eben dasselbe, und noch einen Basson.

Zu acht Violinen gehören: zwey Bratschen, zweene Violoncelle, noch ein Contraviolon, der aber etwas größer ist als der erste, zweene Hoboen, zwey Flöten, und zweene Bassons.

Zu zehn Violinen: eben dasselbe, nur noch ein Violoncell mehr.

Zu zwölf Violinen geselle man: drey Bratschen, vier Violoncelle, zweene Contravione, drey Bassons, vier Hoboen, vier Flöten, und wenn es in einem Orchester ist, noch einen Flügel mehr, und eine Theorbe.

Die Waldhörner sind, nach Beschaffenheit der Stücke, und Gutbefinden des Componisten, so wohl zu einer kleinen als großen Musik nöthig.“

Dementsprechend bestand beispielsweise die Dresdener Hofkapelle, deren Aufstellung Jean-Jacques Rousseau als Muster abzeichnet³¹³, unter Johann Adolph Hasse aus acht I. und sieben II. Geigern, vier Bratschisten, je drei Violoncellisten und Violonespielern, zwei Flötisten, je fünf Oboisten und Fagottisten, zwei Hornisten und zwei Cembalisten; Trompeter und Pauker konnten in beliebiger Zahl auf zwei seitlichen Tribünen Platz finden. Ähnlich zusammengesetzt war das Berliner Opern-Orchester, das Friedrich der Große besoldete; der britische Musikforscher Charles Burney berichtet³¹⁴:

„Die Kapelle besteht ungefehr aus funfzig Personen, darunter sind:

Zwey Componisten.

Zwey Concertmeister.

Eilf Violinen.

Fünf Violonschells.

Zwey Contravions.

Zwey Flügel.

Eine Harfe.

Vier Bratschen.

Vier Flöten.

Vier Hoboen.

Vier Bassons und

Zwey Waldhörner.“

³¹³ Dictionnaire de Musique, Paris 1768, Planche G.

³¹⁴ Tagebuch seiner Musikalischen Reisen, Band III, aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Christoph Bode, Hamburg 1773, Seite 63.

Von der alten „*Variatio per choros*“ übernahmen die Meister des Hochbarocks die Aufteilung in *Concertisten* und *Ripienisten*. In den Arien beispielsweise schwiegen beim Einsatz des Solisten auf einen Wink des Maestro al Cembalo die Streicher am zweiten und dritten Pult; auch die Bläser pausierten für gewöhnlich, sofern sie nicht obligate Stimmen zu spielen hatten; beim Ritornell setzte dann das Tutti ein. Ähnlich verfuhrten die Kantoren mit ihren Alumnus, die sie — nach der Leistungsfähigkeit gestaffelt — in zwei Gruppen zusammenfaßten; das beschreibt Johann Sebastian Bachs „*Kurtzer, iedoch höchstnötiger Entwurff*“³¹⁵ folgendermaßen:

„So nun die Chöre derer Kirchen Stücken recht, wie es sich gebühret, bestellt werden sollen, müssen die Vocalisten wiederum in 2erley Sorten eingetheilet werden, als: Concertisten und Ripienisten.

Derer Concertisten sind ordinaire 4; auch wohl 5, 6, 7 biß 8; so man neml. per Choros musiciren will.

Derer Ripienisten müssen wenigstens auch achte seyn, nemlich zu ieder Stimme zwey.“

Im Werke Johann Sebastian Bachs gibt es gar viele Stellen, bei denen er höchstwahrscheinlich selber zwischen „Favoritstimmen“ und Ripienisten abwechselte³¹⁶, beispielsweise im Gloria des Magnificats BWV 243 Nr. 12, im fugierten „Cum sancto Spiritu“ der „Hohen Messe“ BWV 232 Nr. 11 und im zweiten Satz der Motette „Singet dem Herrn“ BWV 225. Chorleiter können den Vortrag viel plastischer als sonst möglich gestalten, wenn sie sich dieser — einst selbstverständlicher und deshalb aus den Noten nicht ersichtlicher — Aufführungspraxis erinnern.

Concertisten übernahmen meistens auch die Solopartien der Kantaten und Passionen; niemand dachte einst daran, dafür Opernsänger zu verpflichten. Frauen durften in der Kirche nicht mitwirken; mußte doch sogar Johann Sebastian Bach wegen der Übertretung dieses Gebots einen Verweis hinnehmen — laut Protokoll des Arnstädter Konsistoriums vom 11. November 1706³¹⁷:

³¹⁵ Siehe Anmerkung 310.

³¹⁶ Siehe Arnold Schering, Die Besetzung Bachscher Chöre, Bach-Jahrbuch 17. Jahrgang 1920, Leipzig, Seite 77—89; Wilhelm Ehmann, „Concertisten“ und „Ripienisten“ in der h-moll-Messe J. S. Bachs, Musik und Kirche 30. Jahrgang Heft 2—6, Kassel und Basel 1960 und separat.

³¹⁷ Faksimile bei Werner Neumann, Auf den Lebenswegen J. S. Bachs, Berlin 1953, Seite 63.

„Stellen ihm hierauf ferner vor auß was macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen vnd musiciren lassen.“

Den Diskant sangen — solistisch wie chorisches — Knabensopranen; den Alt fistulierten mitunter Falsettisten. Schmelzende Tenöre und profunde Bässe gab es nur ausnahmsweise, weil die Chöre ja für gewöhnlich aus Jugendlichen bestanden. Aber dieser herbe, kühle Klang paßte schließlich besser zur Musik der alten Meister als pastose Fülle, pathetische Wucht und lyrische Expressivität.

Heutzutage befinden sich die meisten Interpreten alter Musik in einer schwierigen Situation. Unter vorbildlich günstigen Bedingungen arbeiten die Alumnatschöre, etwa die Leipziger Thomaner und Dresdener Crucianer, die aus Schülern von Sexta bis Prima bestehen, und die „Cappella Coloniensis“ des Westdeutschen Rundfunks, die das Barockinstrumentarium verwendet. Was soll aber irgendwo in der Provinz eine Oratorienvereinigung tun, die außer den „Jahreszeiten“ von Joseph Haydn und dem „Deutschen Requiem“ von Johannes Brahms den „Messias“ von Georg Friedrich Händel aufführen möchte — was ein Städtisches Orchester, in dessen Programmen neben Symphonien von Ludwig van Beethoven und Anton Bruckner Suiten von Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann nicht fehlen dürfen — was endlich ein klavierspielender Laie, der weder Klavichord noch Cembalo besitzt? Die Antwort auf diese Frage klingt reichlich orakelhaft: Jeder einzelne muß versuchen, die Werke der alten Meister mit den gegebenen Mitteln wiewohl nicht historisch einwandfrei so doch stilgetreu zu reproduzieren. Kompromisse helfen dabei nicht viel; Kombinationen von Instrumenten älterer und neuerer Bauart schaden nur, beispielsweise im Concertino des vierten Brandenburgischen Konzerts von Johann Sebastian Bach BWV 1049 die Gegenüberstellung zweier barock mensurierter Blockflöten und einer modernen Geige. Geradezu verhängnisvoll aber wirkt sich auf die Aufführungspraxis jene pseudoromantische Evolutionstheorie aus, die vergangene Epochen als niedrige Stufen einer späteren Höherentwicklung betrachtet — so wie sich der Autor einer „populären“ Anleitung zum Musikverständnis den geschichtlichen Ablauf vorstellt³¹⁸:

„Wir dürfen nie vergessen, daß die Instrumente, die Bach zur Verfügung standen, noch sehr mangelhaft waren — es ist ein Wunder, wie

³¹⁸ Anton Mayer, *Wir hören Musik*, Berlin 1939, Seite 317—318.

es nur das Genie fertigbringen kann, daß er so komponierte, als ahne er die vervollkommneten Klaviere späterer Zeiten voraus.“

Als letzte Konsequenz derartiger Phrasen erhob jüngst ein Journalist die Forderung, „fortschrittliche“ Komponisten mit einer „zeitgemäßen“ Instrumentierung der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs zu betrauen. Die Logik geböte dann freilich auch, Albrecht Dürers Kupferstiche grellbunt zu kolorieren, den Bremer Ratskeller als Existenzialisten-Lokal zu drapieren und den „Osterspaziergang“ Fausts als Auto-Trip zu inszenieren.

Positiv ausgedrückt heißt das, mit Worten Arnold Scherings³¹⁹:

„Der oft gehörte Einwurf: ‚Hätte Bach unsere Sänger und unsere modernen Instrumente zur Verfügung gehabt, dann würde er ...‘, entkräftet sich von selbst. Gerade an diesem ‚Wenn‘ hängt alles. Dann würde er eben nicht Bachisch, sondern anders geschrieben haben.

Was soll uns ein zeitgemäß zugestutzter Bach? Wir wollen nicht zwanzigstes Jahrhundert hören, sondern das große, mächtige Zeitalter des Barock. Wir wollen uns in dieser Musik nicht selbst genießen, sondern der ungeheuren Kräfte teilhaftig werden, die in ihr schlummern, damit sie in uns übergehen und unser Besitz werden. Bach ist ein Zuchtmeister geworden, eine Persönlichkeit, die auf allen Linien fordert und heischt. Wer ihn als solchen nicht verträgt, mag sich abwenden und zu Gefälligerem zurückkehren.“

³¹⁹ J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik, Leipzig 1936, Seite 186—187.

Subjektivistische und objektivierende Interpretation

Für die Interpretation alter Musik gilt keine allgemein verbindliche Norm. Und die Musen mögen uns davor bewahren, natürliche, auf dem Wesen der einzelnen Individuen beruhende Unterschiede zu nivellieren und gewissermaßen — um ein abgegriffenes Wort zu gebrauchen — „gleichzuschalten“. Aber doch sollte jedermann die Vorzüge und Nachteile anderer aufmerksamer beobachten und von ihnen — positiv wie negativ — zu lernen suchen, weil ja — so lautet ein weises französisches Sprichwort — niemand lebt, der nicht die „Fehler seiner Tugenden“ besäße.

Bei „Künstlern“ wie „Laien“ stehen sich Subjektivisten und Objektivist diametral gegenüber. Der Subjektivist musiziert mit vitalem Temperament; seine Phantasie, sein Elan vermag ein breites Publikum zu begeistern, wenschon kritische Köpfe merken, daß sich die Auffassung des Reproduzierenden keineswegs mit dem Willen des Komponisten deckt. Der Objektivist erstrebt peinliche Korrektheit und schlichte „Sachlichkeit“; sein Wirkungskreis ist die intime Sphäre der „Kenner“ und „Liebhaber“. Und zwischen beiden Typen gibt es eine Fülle anderer Interpreten: den Virtuosen, der mit brillanter Technik prunkt — den Perfektionisten, der nicht die geringste Unebenheit duldet — den Ästheten, der Barocksonaten bei stimmungsvollem Kerzenschein spielen und hören möchte, am liebsten mit Kostümierung der Mitwirkenden — und schließlich, es läßt sich leider nicht verschweigen, den Dilettanten, der alte Musik bevorzugt, weil er moderne nicht bewältigen kann.

Dem Objektivisten, der das thematische Gefüge einer Fuge gleichsam sezierend bloßlegt, täte ein Schuß frisch-fröhlichen Musikantentums gut, dem Subjektivisten, der sich unbekümmert über historische Bedenken hinwegsetzt, ein ehrfürchtiger Blick in die nüchterne „Werkstatt“, in die kahle „Komponierstube“ des Leipziger Thomaskantors Johann Sebastian Bach. Alle aber müßten sich immer wieder aufs neue vergegenwärtigen, daß die alten Meister weder abgeklärte Dulder noch weltenrückte Olympier noch asketische Schwärmer waren, sondern Menschen, wie sie Prometheus nach seinem Bilde formte:

*„Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich.“*

Und damit beantwortet sich von selbst die — auch für die Aufführungspraxis entscheidend wichtige — Frage, warum wir uns überhaupt mit alter Musik beschäftigen: Nicht nur weil wir sie schön finden, sondern auch weil sich uns das Walten höherer Mächte im Schaffen der Meister offenbart, die Himmel und Erde mit ihrer Kunst umspannten — so wie Johann Sebastian Bach seinen Scholaren einschärfte:

„Und soll wie aller Music, also auch des General Basses Finis und End Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn.“

Index nominum

- Abert, Hermann 19. 40
 Adam de la Halle 10
 Adler, Guido 103
 Adlung, Jacob 37—38. 101—103
 Agazzari, Agostino 109
 Agricola, Johann Friedrich 28. 35. 50. 70
 bis 71. 121—122. 128. 130
 Albert, Heinrich 25
 Albrecht, Hans 79
 Albrecht, Johann Lorenz 101
 Aldrich, Putnam C. 110
 Algarotti, Francesco 24
 Ameln, Konrad 110
 d'Anglebert, Jean-Henry 112—113
 Arnold, Frank Thomas 136
 Arnold, Friedrich Wilhelm 110

 Babell, William 131
 Bach, Anna Magdalena 136
 Bach, Carl Philipp Emanuel 8. 31. 50. 66.
 84. 95. 108. 118—119. 123. 135. 138—139.
 149
 Bach, Johann Ludwig 60
 Bach, Johann Sebastian 7. 9. 10. 11. 18. 23.
 25. 28. 29. 31. 32. 33. 37. 38. 41. 45. 50 bis
 51. 56—65. 66. 67. 68. 71—73. 74—78.
 80. 81. 85. 88. 92—93. 95—96. 97. 98—99.
 102. 103—104. 105—106. 107. 108. 116.
 120—121. 122. 123. 124. 125. 128. 129.
 130. 131—132. 135. 136. 137. 140. 142.
 145—146. 148. 149. 160. 161. 162—163.
 165—167. 168. 169
 Bach, Wilhelm Friedemann 43—44. 116.
 123
 Baumgartner, Johann Baptist 148
 Beethoven, Ludwig van 10. 32. 45. 105. 166
 Bellermann, Heinrich 110
 Benary, Peter 122
 Bermudo, Juan 110
 Bernhard, Christoph 110
 Bernoulli, Eduard 8. 20. 46. 56. 58. 59. 63.
 89. 94. 109. 141. 157. 160
 Boadella, Ricard 110
 Bode, Johann Joachim Christoph 97. 164
 Bonnet, Joseph 51
 Bovicelli, Giovanni Battista 110. 128
 Boyden, David D. 110
 Brahms, Johannes 40. 41. 105. 166
 Brandt, Jobst vom 15—16
 Bruck, Boris 51
 Bruckner, Anton 106. 166
 Brunold, Paul 110
 Büsch, Johann Georg 13
 Burney, Charles 97. 164
 Caccini, Giulio 97
 Cartier, Jean-Baptiste 129
 Casa, Girolamo della 110
 Cerone, Pietro 110. 128
 Chrysander, Friedrich 110
 Coclico, Adrianus Petit 110. 127
 Conforti, Giovanni Luca 110. 128
 Corelli, Arcangelo 78
 Couperin, François 55. 112. 114—115
 Crevel, Marcus van 110
 Crousaz, Jean-Pierre de 50
 Dadelsen, Georg von 136
 Debussy, Claude 14
 Diruta, Girolamo 110
 Dolmetsch, Arnold 110
 Dürer, Albrecht 167
 Dupont, Wilhelm 106
 Durante, Ottavio 97
 Egenolff, Christian 36
 Eggebrecht, Hans Heinrich 136
 Ehmann, Wilhelm 165
 Ehrmann, Richard 103
 Einstein, Alfred 110
 Eitner, Robert 155
 Eschenbach, Walter 86
 Fantini, Girolamo 97
 Fellerer, Karl Gustav 160
 Ferand, Ernest T. 30
 Finck, Heinrich 16—17
 Finck, Hermann 110
 Forkel, Johann Nicolaus 50—51. 95—96.
 149
 Forster, Georg 11—12. 14—15. 154
 Franz, Robert 135
 Frescobaldi, Girolamo 51—52
 Friedrich der Große 24. 35. 40. 164
 Fux, Johann Joseph 106
 Gabrieli, Giovanni 90
 Gaffurius, Franchinus 45
 Galilei, Galileo 22
 Galilei, Vincenzo 22
 Ganassi, Sylvestro di 110. 127
 Gasparini, Francesco 145. 147
 Geminiani, Francesco 98. 110
 Gerber, Rudolf 19
 Gibbons, Orlando 10
 Gluck, Christoph Willibald 50. 146
 Goethe, Johann Wolfgang von 12. 14. 26.
 100. 156. 167. 168
 Goldschmidt, Hugo 110
 Greiter, Mathias 36—37
 Guilman, Maurice Aliamet 51
 Gurlitt, Wilibald 156
 Haas, Robert 8
 Händel, Georg Friedrich 7. 9. 10. 23. 80.
 88—89. 98. 106. 111. 131. 135. 151. 152.
 166

- Handschin, Jacques 106
 Harich-Schneider, Eta 110
 Hasse, Johann Adolph 164
 Haßler, Hans Leo 10
 Haydn, Joseph 166
 Heinichen, Johann David 8. 106. 138. 145. 149—152
 Hennig, Kurt 15
 Herbst, Johann Andreas 110
 Herrmann-Bengen, Irmgard 54
 Hertel, Matthaeus 91
 Heuler, Raimund 159
 Hoffmann, Hans 8
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar 8
 Hotteterre, Jacques 110
 Isaac, Heinrich 15
 Israel, Carl 12
 Jacobi, Erwin R. 110
 Jomelli (Jommelli), Niccolò 100
 Josquin des Prés 18
 Kahl, Willi 159
 Kamlah, Wilhelm 18
 Kant, Immanuel 9. 85
 Karl Theodor 99
 Keller, Hermann 51. 82
 Kellertat, Herbert 106
 Kellner, David 143
 Kellner, Johann Peter 137
 Kinkeldey, Otto 109
 Kirchner, Gerhard 136
 Kirnberger, Johann Philipp 25. 41—43
 Klopstock, Friedrich 13
 Knödt, Heinrich 132
 Kolneder, Walter 8
 Krause, Christian Gottfried 25
 Krebs, Carl 110
 Kreutz, Alfred 116
 Krieger, Adam 25
 Kroyer, Theodor 103
 Kuhn, Max 110
 Kuhnau, Johann 106
 Lach, Robert 108
 Lasso, Orlando di 9. 39. 89. 154
 Liepmannsohn, Leo 140
 Linde, Anna 112
 Lipphardt, Walther 15
 Lully, Jean-Baptiste 55
 Lungershausen, Hellmuth 110
 Mälzel, Johann Nepomuk 45
 Mahrenholz, Christhard 80
 Marenzio, Luca 21—22
 Marburg, Friedrich Wilhelm 25. 47. 68. 80. 86. 119. 124
 Mattheson, Johann 8. 23. 32—33. 56—57. 60. 61. 64. 78. 80—81. 86. 104. 111—112. 116. 143. 144—145. 151. 152. 153
 Mayer, Anton 166—167
 Mazzocchi, Domenico 97
 Mersmann, Hans 110
 Mizler, Lorenz Christoph 50
 Monteverdi, Claudio 152
 Mosengel, Johann Josua 86
 Moser, Hans Joachim 36. 120
 Mozart, Leopold 8. 30. 31. 44. 54. 68. 79 bis 80. 117—118. 119—120
 Mozart, Wolfgang Amadeus 30. 44. 105. 162
 Müller-Blattau, Josef M. 50. 110
 Mylius, Wolfgang 98
 Nägeli, Hans Georg 85
 Naue, Johann Friedrich 146
 Neemann, Hans 152
 Nef, Karl 155
 Neumann, Werner 162. 165
 Nicolai, Christian Friedrich 12
 Niedt, Friedrich Erhardt 86
 Niemann, Walter 8
 Oberdörffer, Fritz 136
 Orso, Francesco 97
 Ortiz, Diego 110. 127
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 9. 160
 Paumann, Conrad 110
 Pergolesi, Giovanni Battista 10. 136
 Peter, Hildemarie 110
 Petri, Johann Samuel 81. 106—107
 Pfeiffer, Michael Traugott 85
 Piani des Planes, Giovanni Antonio 98
 Praetorius, Michael 8. 10. 20. 46. 56. 58. 59. 63. 87—88. 89. 94—95. 101. 109—110. 141—142. 156. 157. 158—159. 160—161
 Purcell, Henry 136
 Quantz, Johann Joachim 8. 40. 45—46. 47. 69. 78—79. 82. 96. 117. 120. 126. 132 bis 133. 137—138. 159. 163—164
 Rameau, Jean-Philippe 136
 Raspe, Rudolph Erich 24
 Rebling, Eberhard 12
 Reichardt, Johann Friedrich 12—13. 26 bis 27. 99—100
 Riemann, Hugo 30. 39. 45
 Roesgen-Champion, Marguerite 112
 Rousseau, Jean-Jacques 19. 47—49. 56. 59. 61. 62. 164
 Sandberger, Adolf 152
 Santa Maria, Tomás de 110. 128
 Scarlatti, Domenico 9
 Scheibe, Johann Adolph 23—24. 129
 Scheidt, Samuel 80. 93—94
 Schering, Arnold 5. 8. 40. 43. 45. 47. 69. 78. 82. 90. 96. 102. 103. 110—111. 117. 120. 126. 129. 132. 136. 137. 148. 157. 163. 165. 167

- Schiller, Friedrich 9. 26
 Schilling, Gustav 13
 Schlick, Arnold 101
 Schmieder, Wolfgang 56
 Schmitz, Hans-Peter 111. 129
 Schneider, Max 31. 110. 135. 136. 146. 149. 161
 Schnitger, Arp 85
 Schrader, Leo 20. 155
 Schubart, Christian Friedrich Daniel 41. 99. 104—105
 Schubert, Franz 25
 Schünemann, Georg 91
 Schütz, Heinrich 7. 18—19. 110. 136. 141. 149. 156
 Schultz, Helmut 140
 Schultz, Johannes 63
 Schulz, Johann Abraham Peter 25—26. 31. 55. 73. 82—83
 Schumann, Robert 13. 40. 105
 Seiffert, Max 52. 80. 111. 130. 139
 Senfl, Ludwig 7
 Silbermann, Gottfried 85. 106
 Simpson, Christopher 110
 Smets, Paul 101
 Sorge, Georg Andreas 33—34. 142—143
 Spitta, Philipp 137. 142
 Strauß, Richard 14. 154
 Strawinsky, Igor 106
 Sulzer, Johann Georg 24. 31. 73. 82
 Sweelinck, Jan Pieterszoon 97
 Tartini, Giuseppe 110. 129
 Telemann, Georg Philipp 11. 52—53. 130. 139—140. 143—144. 147—148. 166
 Thayer, Alexander Wheelock 45
 Thibaut, Anton Friedrich Justus 159
 Thomas, Kurt 18
 Tosi, Pier Francesco 28. 121. 130
 Türk, Daniel Gottlob 51. 56. 57. 63. 65. 74. 118. 120. 125. 146
 Tunder, Franz 90
 Ulrich, Ernst 136
 Unger, Robert 161
 Ursprung, Otto 91
 Valentini = Valentino Urbani 131
 Verdi, Giuseppe 9
 Viadana, Lodovico 135. 137
 Virdung, Sebastian 155—156
 Vivaldi, Antonio 8. 78. 98
 Wagner, Richard 9
 Walther, Johann Gottfried 8. 18. 40. 47 bis 49. 56. 62. 64. 95. 122. 161
 Walther, Kurt 43
 Werkmeister, Andreas 106
 Wolf, Hugo 14
 Wolf, Johannes 110
 Wustmann, Rudolf 104
 Zacconi, Lodovico 110
 Zarlino, Gioseffo 20
 Zenn, Hermann 20

Index rerum

- abbellimenti 108
 Absiden-Chor 161
 Abzüge 87
 Abzug 119
 a cappella 159—160
 accelerando 51
 accent 109. 114. 116. 118
 Acciacatura 145—146
 Actus tragicus 98—99
 Adagio 41. 46. 47. 48. 49. 52. 79. 94
 ad libitum 162
 Affekt 23. 24. 25. 30. 44. 47. 50. 55. 60. 66. 67. 70. 74. 81. 83. 84. 94—95. 96. 126. 131. 132
 Affektenlehre 104
 Affettuoso 48
 Agogik 14. 29
 agrément = Verzierung
 Akzent 79. 83
 Allabreve 41—42. 43—44. 47
 allargando 51
 Allegretto 46. 48
 Allegro 46. 48. 52. 119
 Allemande 55. 56—57
 alternieren 160—161
 Andante 46. 48. 49
 Anschlag 96. 134
 Anticipation 51. 118. 121
 an- und abschwellen 97—98
 Appoggiatura 69—73
 Arie 23—25. 33. 55. 130—131. 136. 151 bis 152. 153. 163. 165
 Arpeggio 93. 113. 114. 143—146
 Ars antiqua 36
 Artikulation, Artikulationsbögen, Artikulationszeichen 29. 30. 73. 74—75. 82
 Aspiration 115
 Auferstehungs-Historie 149
 Aufgliederung der Besetzung 94
 Aufhaltung 131
 Bandoer 159
 Barock 9. 32. 37. 50. 80. 85. 97. 135. 152. 154. 161. 167. 168

- Bassanelli 101. 158
 Basson = Fagott
 Bearbeitung 29. 34
 Bebung 80. 81
 Bicinium 93
 Bilddarstellungen 12. 37. 156. 161—162
 Bindungen 75—77
 Blockflöte 88. 89. 96. 158. 159. 162. 163.
 166
 Bombard = Pommer
 Bombyces (Pommern) 158
 Bornbardoni (Pommern) 101
 Bourrée 57. 64
 Brandenburgische Konzerte 74—75. 166
 Bransle 56. 58
 broderies 108
 Buchstabentreue 29. 67. 134

 cadence 112. 116. 123
 calando 51
 Campanae 156
 Cantiones sacrae 19
 Cantus firmus, Cantus firmus-Satz 7. 15 bis
 17. 18. 36. 93—94. 157
 cappella fidicina 161
 Cappella Coloniensis 166
 Cembalist, Cembalo 12. 80. 93. 96. 97. 101.
 110. 133. 135. 137. 138. 141. 143. 144. 146.
 147. 149. 151. 152. 155. 157. 160. 161. 163.
 164. 166
 Chanson 156
 Cheute 113
 Chiavette 103
 Chitarrone 109. 152. 160
 Chor 162
 Choral, Choralbearbeitung 18. 32. 93—94
 Choro spezzato 161
 Chorton 101—102
 Chronometer 45
 Ciaccona 33
 Cither 157. 159
 Clavichord siehe Klavichord
 Clavicimbalum, Claviciterium siehe Cembalo
 Clavitympna 156
 Commata 83
 Concertino 152. 166
 Concertisten 94. 165
 Concerto grosso 7. 152
 concerti dell'animo 22
 Continuo = Generalbaß
 Continuo-Arie 151—152
 Convivium musicum 11
 Cornamusa 158
 Cornamutitorti (Krummhörner) 158
 Cornetto = Zink
 Coronation Anthem 98
 Coulé 113. 114—115. 122
 Courante 58. 67

 Crepitaculum 156
 Crescendo 97—100
 Crescendowalze 97
 Crucianer 166

 da capo 130—131
 Dämpfer 81—82
 Deklamation 82
 delikates Generalbaßspiel 151
 Détaché 78. 113. 114
 Deutlichkeit 82—84
 Diminuendo 97—100
 Dirigieren, Dirigent 11. 37. 43
 Diskantisten 157. 166
 diskretes Akkompagnement 138
 Dissonanz 95. 139. 142. 145. 147
 Doppel(Mehr-)chörigkeit 89. 90—91. 161
 Doppelpunktierung 67—68
 Doppelschlag 108. 115. 116. 123. 127
 Doppioni 158
 Double (Doppelschlag) 115
 Dreiachteltakt 43. 62
 Dreihalbertakt 42. 47. 64
 Dreivierteltakt 42. 47. 63. 64
 Dreizeweiteltakt 42
 Dulzian (Dolcian) 88. 158
 Dynamik 14. 23. 29. 30. 34. 74. 85—100

 Echo 90—91
 Echokasten 97
 Einheit in der Mannigfaltigkeit 19. 50
 empfindsamer Stil 80
 Engführung 39
 enharmonische Verwechslung 95
 Exilent 158
 Expressionismus 29

 Fagott 89. 94. 101. 153. 157. 158. 159. 160.
 161. 163. 164
 Falsettisten 166
 falsobordone 149
 „Familien“ 158
 Fantasieren 32
 Favoritstimmen 165
 Feuerwerksmusik 88
 Filar il tuono 98
 fiorette 108
 Flöte 110. 155. 157. 158. 160. 161. 163. 164
 Forlane 59
 Forte 94. 95. 96. 99
 Fortissimo 95
 Frauengesang 165—166
 Frische Teutsche Liedlein 11—12. 14—16.
 154
 Fuge 32—33. 168
 Fundament-Instrumente 109. 157

 Gabeln 98
 Gaillarde 56. 58. 59—60

- galanter Stil 67
 Gavotte 55, 60, 64
 Geige siehe Violine
 Geistliche Chormusik 18
 Gemshorn 155
 Generalbaß 7, 26, 33, 34, 102, 103, 135 bis
 153, 160, 169
 Gigue 55, 61
 Glocken 156
 graces 108
 Gracieusement 48
 Grave 41, 49
 Gravität 91—92
 Gregorianik 7, 108, 149

 Hackbrett 155
 Hammerklavier 97, 133—134, 153
 Handstücke 150
 Harfe 109, 152, 155, 157, 159, 164
 Hausmusik 12—13
 Helligkeit 92, 106
 Herausgeber 34, 36
 Holzbläser 88, 89, 135
 homogener Klang 58
 homo ludens 156
 Horn 88, 135, 155, 159, 164

 Idiophone 156
 Imitatio Violistica 80
 imitazione delle parole 20
 Impressionismus 29
 Improvisation 30, 32—34, 35, 51, 66, 102,
 110, 127—128, 130, 131, 132—133, 136,
 139, 149—152, 156
 Inkorrektheit der Notation 67—68
 Instrumental-Hypothese 160
 integer valor 43
 Intensität 91—92
 Interpunktion 82
 Intonation 87
 Inventionen und Sinfonien 45

 Jalousieschwerer 97
 Jazzkapelle 156
 Johannis-Passion 71—73, 161
 Judas Maccabäus 106

 Kadenz 34, 69, 70, 131—133
 Kaiser-Liederbuch 39
 Kammermusik 13, 153, 162
 Kammerton 101—102
 Kantate 11, 50, 148, 149, 165
 Kantor, Kantorei 87, 157, 159, 161, 165
 Keil 74, 79
 Kenner und Liebhaber 7, 10, 13, 31, 33, 56,
 66, 99, 136, 143, 168
 Klangverschmelzung 157—159
 Klarinette 154
 Klassik 10, 29, 41, 74, 105
 Klavichord 80, 93, 96, 133, 152, 155, 166
 Klavierauszug 141
 Konsonanz 95, 147
 Kontrabaß 153, 159
 Kontrafakt 15
 Konzert 10, 50, 153
 Kornett-Récit 87
 Kräusel 124
 Krummhorn 88, 155, 158
 Kurrendaner 161
 Kurzhalsgeige 89

 Largo 49, 50
 Laute 12, 80, 81, 109, 149, 152, 153, 155,
 157, 158, 160, 161
 leere Saiten 81, 82
 Lento 94
 Leyer 88
 Lied 14, 25—27, 33
 Lombardischer Geschmack 69
 Loure 56, 61
 Lyra 155, 157, 158
 Lyrische Szene 26

 Madrigal 20—23, 32
 Maestoso 49
 Maestro di Cembalo 11, 165
 Mandürichen 159
 Manier = Verzierung
 Maniera 20
 manierlicher Generalbaß 149—152
 Mannheimer Schule 36, 99
 Matthäus-Passion 11, 135, 148, 161, 163
 Melisma 76, 108
 Mensur 36, 38, 85
 Menuett 62
 Messa di voce 98
 Messe 36, 156, 160
 Messias 10, 111, 166
 Metronom 29, 45
 Mezzoforte 96
 Mezzotinten 96
 Moderato 49
 Modulationsbreite 96, 133
 Mordent 76, 116, 124, 133
 Motette 7, 10, 17—19, 20, 36, 89, 154
 musica humana 87
 musica mundana 87

 Nag's head swell 97
 Neunachteltakt 42
 Nolae 156
 Non Legato 78
 Notendruck 36
 Notre-Dame-Schule 9

 Obertöne 87, 93
 Oberwerk 90, 93—94
 Oboe 94, 96, 155, 159, 161, 163, 164
 Occasional Oratorio 88
 Ode 25

- Ohnmacht 131—132
 Omnivoca 157
 Oper 50. 106. 136. 148. 149. 151. 154
 Opernsänger 165
 Oratorium 10. 50. 55. 88. 136
 Orchesterbesetzung 162—164
 Organist, Orgel 80. 85—88. 90. 93. 96. 97.
 101. 102. 135. 137. 141. 144. 149. 155. 157.
 160. 161. 167
 Organistenprobe 32—33
 Organo di legno 152
 Organum 36
 Ornament-Instrumente 109. 157
 Orpheoreon 159
 pädagogischer Aspekt 30. 37. 45. 74. 85.
 123
 Pantaleon 152
 Partitur 37
 Passepied 43. 55. 62
 Passion 165
 Pauken 88. 156. 163. 164
 Pavane 56. 63
 Pedal 87. 93—94. 137
 Penetranz 91—92
 Penorcon 159
 Perfektion 29—30. 168
 Phonurgie 31
 Pianissimo 96
 Piano 94. 95. 96. 99
 Piffaro 158
 Pincé 112. 113. 114—115
 Pizzicato 81
 Platerspiel 155
 Plenum 87
 Plicen 108
 Point d'arrêt 126
 Polonäse 63
 Pommer 88. 101. 155. 158
 Portativ 156
 Portato 80
 port de Voix 113. 114
 Posaune 88. 89. 101. 155. 157. 158. 159.
 160. 161
 Positiv 101. 155. 157. 160
 Praeludieren, Praeludium 32. 33
 Praller 70. 125. 127
 Prestissimo 49
 Presto 49. 50. 94
 Prinzipalchor 85—87
 Psalterium 155
 Pulsschlag 45—46
 Punkt 73. 79. 80
 Querflöte (siehe auch Flöte) 88. 89. 158. 163
 Quillismen 108
 Quinten- und Oktavenparallelen 34. 139
 bis 140. 157
 Quinterna 155. 159
 Quintsextakkord 142
 Quodlibet 10
 Radamisto 106
 Rankett 88. 158
 Raumakustik 11. 13. 31. 87. 90—91. 126.
 136. 137. 161
 Regal 80. 152. 156. 157. 160
 Reperkussions(Repetitions-)töne 16—17.
 40. 76
 retardatio 51
 Rezitativ 69—73. 146—149
 Rigaudon 64
 Rinaldo 131
 Ripienisten 94. 152. 165
 Ritardando 52—54
 Röllichen (Rassel) 156
 Romantik 9. 14. 29. 32. 40. 51. 105. 159.
 163
 Rückfall, Rückschlag 117—118
 Rückpositiv 90. 93—94
 Rußpfeife 155
 Sackpfeife 155. 158
 Sacrae Symphoniae 90
 Sarabande 64
 Schalmei 88. 101. 155. 158
 Schein des Bekannten 55
 Scheitholz 153
 Schellen 156
 Schlagwerk 156
 Schleifer 76. 121—122. 127
 Schleifung 74—75. 80. 123
 Schlüssel 66. 103. 154
 Schnarrwerk 161
 Schriary 158
 Schwebung 81
 Schwegel 155. 158
 Schweizerpfeife 158
 Schwellen 97
 Secco siehe Rezitativ
 Sechschachteltakt 47. 59. 62
 Sechsvierteltakt 61
 Sechzehnfuß 93. 137
 Septakkord 142
 Seufzerfiguren 77
 Sextakkord 142
 Sforzato 99
 Siciliano 65
 Sigel 111. 127
 Sistra 156
 Sixte ajourée 142
 Sixtina 159
 Sonate 10. 50. 55. 136. 161
 Sordun 88. 158
 Sorten 158
 soziologischer Aspekt 10—13
 Spaltklang 157
 Spezialistentum 159

- Spiccato 78
 Spinett siehe Cembalo
 Spinettino 152
 Staccato 78—79
 Stadtpfeifer 87. 157. 161
 Standort der Musik 10—11
 stile madrigalesco 21
 Stimmbücher und -hefte 36. 37
 Storti (Krummhörner) 158
 Streichquartett 37
 Strich 73. 79
 stringendo 51
 Strohfiedel 156
 Strophenprinzip 25—26
 Suite 10. 50. 55. 56. 88. 166
 Suspension 115
 Synkope 39—41

 Tabulatur 37
 Tabulatura nova 80. 93
 Tafelmusik 11. 52—53
 Takt, Taktart 17. 31. 36—44. 55. 133
 Taktstrich 36. 37. 39
 Temperatur 106—107
 Tempo 14. 17. 23. 29. 30. 31. 45—54. 55.
 67. 79. 82—83
 Tempo giusto 82
 Tempo rubato 51
 tempus perfectum 43
 Tenebrosi 92
 Tenor 157
 tenuto 73
 Terrassendynamik 96—97
 Testudo = Laute
 Theorbe 109. 152. 157. 158. 160. 164
 Thomaner 18. 166
 Tinrinabula 156
 Toccata 51—52
 Tonartencharakteristik und -architektonik
 104—106
 Tonmalerei 14. 25. 81
 Tonus currens 149
 Tonverziehen 51
 Tragen der Töne 80
 Transmission 87. 137
 Transponieren 102—104. 106
 Tremblement 112. 113. 114—115
 Tremolo 80—81
 Triangel 156
 Tricinium 160
 Triller 52. 66. 108. 109. 111. 116. 123. 124.
 125—126. 133
 Trio 138. 149
 Triole 41. 42. 67
 Triosonate 161
 Trombone siehe Posaune
 Trommel 88. 156
 Trompete 88. 89. 158. 159. 163. 164

 Trumscheit 155
 Tutti 99. 163. 165
 Tympanum 156

 Überwurf 117—118
 Unisson 115
 Univoca 157
 Urtext 29

 Variation 32
 Variatio per choros 88. 160. 165
 Verdunklungseffekte 92
 verminderte Quinte 142
 Verschleifung 74—75. 82
 Vibrato 80—81
 Vierundzwanzigsechzehntel-Takt 41
 Viervierteltakt 42. 43. 46. 57. 60. 79
 Viola (da braccio) 89. 157. 158. 162. 163
 bis 164
 Viola Bastarda 158
 Viola da Gamba 89. 110. 153. 158. 159
 Viola d'amore 161
 Violine 80. 81. 88. 89. 101. 102. 110. 155.
 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163—164.
 166
 Violoncello 138. 146—147. 148. 153. 159.
 161. 162. 163—164
 Violone 101. 153. 155. 159. 160. 161. 163
 bis 164
 Virginal 155
 Vivace 49
 Volkslied 11. 17
 Volumen 96. 133
 Vorhalt 40. 69. 119
 Vorschlag 69. 70. 111. 117. 118. 119—121
 Vortrag 31. 66—84. 108

 Waldhorn siehe Horn
 Wechselnote 40
 Wechselode 26
 wesentliche Manieren 111—127. 133
 Westdeutscher Rundfunk 166
 willkürliche Manieren 11. 127—134
 Winddruck 87
 Wohltemperiertes Klavier 7. 29. 38. 39. 41.
 68. 74. 93
 wortbezogener Vortragsstil 14. 19

 Zeitmaß siehe Tempo
 Zimbel 156
 Zink 88. 89. 101. 155. 157. 158. 159. 160
 Zither 153
 Zweihalbetakt 41. 57. 60
 Zweivierteltakt 41—42. 47. 79
 Zweizweiteltakt 41
 Zwerchpfeife 155
 Zwölfachteltakt 42
 Zwölfsechzehnteltakt 41

UNIVERSAL
LIBRARY



112 021

UNIVERSAL
LIBRARY